JONATHAN CULLER

Breve introducción a la teoría literaria

Traducción castellana de
Gonzalo García

CRÍTICA
Barcelona

Primera edición en BIBLIOTECA DE BOLSILLO: noviembre de 2000
Segunda edición en BIBLIOTECA DE BOLSILLO: octubre de 2004

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original:
LITERARY THEORY
A Very Short Introduction

Diseño de la colección: Joan Batallé
Fotocomposición: Fotocomp/4, S.A.
© 1997: Jonathan Culler. Esta traducción se publica por acuerdo de Oxford University Press
© 2000 de la traducción castellana para España y América:
CRÍTICA, S.L., Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona
e-mail: editorial@ed-critica.es
http://www.ed-critica.es
ISBN: 84-8432-133-9
Depósito legal: B. 44.153-2004
Impreso en España
2004. — A&M Gràfic, Santa Perpètua de la Mogoda (Barcelona)

PREFACIO

La mayoría de introducciones a la teoría literaria describen una serie de «escuelas» de crítica. Presentan la teoría como una serie de «enfoques» que compiten entre sí, cada uno con postulados y cometidos teóricos propios. Sin embargo, los movimientos teóricos que se suelen identificar en esas introducciones —como el estructuralismo, la deconstrucción, el feminismo, el psicoanálisis, el marxismo o el nuevo historicismo— tienen mucho en común; esa es justamente la razón de que se hable de «teoría» y no solo de teorías particulares.

Entiendo que, para presentar la teoría, resulta más práctico discutir las afirmaciones y cuestiones compartidas que repasar cada escuela teórica. Ocupémonos preferiblemente de los debates importantes, que no enfrentan una «escuela» a otra pero sí pueden marcar diferencias relevantes dentro de un mismo movimiento. Cuando se trata la teoría contemporánea como un conjunto de enfoques o métodos interpretativos enfrentados se pierde gran parte de su fuerza y de su interés, que la teoría ha ganado a pulso con su enérgico reto a las ideas de sentido común y sus investigaciones sobre la producción de sentido y la configuración de la identidad humana. En este libro he preferido emprender el análisis de una sucesión de temas de la teoría, centrándome en cuestiones y debates importantes y en lo que creo que hemos aprendido de ellos.

Sin embargo, cualquiera que se acerque a un libro de teoría literaria tiene derecho a esperar que se le expliquen términos como *estructuralismo* y *deconstrucción*. En el Apéndice se hallarán breves descripciones de las escuelas o movimientos críticos más importantes; pueden leerse para empezar, al final o consultarse en caso de duda. ¡Que disfrutéis!

AGRADECIMIENTOS

Este libro debe mucho a los estudiantes de mis cursos de introducción a la teoría literaria en la Universidad de Cornell, que me han permitido calibrar qué debe explicarse en una introducción gracias a sus preguntas y consideraciones a lo largo de los años. Me resulta un placer especial expresar mi agradecimiento a Cynthia Chase, Mieke Bal y Richard Klein, quienes leyeron y comentaron el original y me invitaron a escribir o pensar de nuevo ciertos apartados. Robert Baker, Leland Deladurantaye y Meg Wesling me fueron de particular ayuda y Ewa Badowska, que ha colaborado conmigo en la enseñanza de teoría literaria, hizo contribuciones cruciales en numerosos aspectos de este proyecto.

Tiras cómicas © The New Yorker Collection

Página 37 Dibujo de Benoit Van Innes, © 1991 The New Yorker Magazine, Inc.

Página 68 © The New Yorker Collection 1998 Peter Steiner de Cartoonbank.com. Reservados todos los derechos.

Página 123 Dibujo de Ziegler, © 1992 The New Yorker Magazine, Inc.

Página 136 © The New Yorker Collection 1995 Robert Mankoff de Cartoonbank.com. Reservados todos los derechos.

Página 151 © The New Yorker Collection 1987 Roz Chast de Cartoonbank.com. Reservados todos los derechos.

1

¿QUÉ ES LA TEORÍA?

En los estudios literarios y culturales más recientes se oye hablar mucho de teoría; pero no de teoría de la literatura, sino de simple «teoría», sin más. Tiene que resultar bien extraño para quien sea ajeno a la disciplina... «¿Teoría de qué?», entran ganas de preguntar. Sorprendería lo difícil que resulta responder a eso. No es la teoría de nada en particular, tampoco es una teoría exhaustiva que generalice sobre las cosas. En ocasiones la teoría parece incluso no ser siquiera la explicación de nada, sino más bien una actividad; algo que hacemos o dejamos de hacer. Uno puede andar metido en cuestiones de teoría; enseñar o estudiar teoría; se la puede odiar o tenerle miedo. Nada de eso ayuda, sin embargo, a clarificar qué es la teoría.

La «teoría», se nos dice, ha modificado de raíz la naturaleza de los estudios literarios; pero quien afirma tal cosa no se refiere a la *teoría literaria*, a la explicación sistemática de la naturaleza de la literatura y de los métodos que han de analizarla. Igualmente, cuando se escuchan quejas sobre el exceso de teoría en los estudios literarios recientes, no se quiere decir que se esté reflexionando demasiado sobre la naturaleza de la literatura o se discuta desproporcionadamente qué rasgos caracterizan al lenguaje literario, por ejemplo. Nada de eso. Es algo distinto lo que se tiene en mente.

Más bien, lo que preocupa es justamente que haya demasiada polémica sobre cuestiones ajenas a la literatura, demasiada discusión sobre cuestiones generales cuya relación con la literatura es apenas manifiesta, demasiada lectura de complejos textos psicoanalíticos, políticos y filosóficos. La teoría son un puñado de nombres (en su mayoría) extranjeros; significa Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques

Lacan, Judith Butler, Louis Althusser o Gayatri Spivak, entre otros.

El término «teoría»

Entonces, ¿qué es la teoría? Parte del problema reside en el propio término de «teoría», que apunta en dos direcciones. Así, por ejemplo, hablamos de la «teoría de la relatividad», una serie verificada de proposiciones científicas. Pero este sentido convive con el uso más corriente de la palabra:

—¿Tú qué crees, por qué habrán roto Laura y Miguel?

—Yo tengo la teoría de que...

¿Qué significa «teoría» en este caso? En primer lugar, se advierte un componente de «especulación». Sin embargo, tener una teoría no es lo mismo que conjeturar; decir «Sospecho que...» daría a entender que debe haber una razón, pero que no alcanzo a saberla con seguridad: «Sospecho que Laura ha acabado por cansarse del tiquismiquis de Miguel, pero ya nos lo contará María en cuanto pueda hablar con ella». Una teoría, en cambio, es una forma de especulación que no puede depender de la opinión de María, es una explicación cuya verdad o falsedad posiblemente será difícil verificar.

Por lo demás, «Yo tengo la teoría de que...» promete que la explicación no será obvia. No se imagina uno que la frase continúe diciendo «Tengo la teoría de que es porque Miguel estaba liado también con Pepa». Esa afirmación no contaría como teoría; no hay que ser un genio de la teoría para llegar a la conclusión de que, si Miguel salía con Laura y estaba liado con Pepa, ello podría quizá haber influido en la actitud de Laura. Ahora bien, si se dijera «Tengo la teoría de que Miguel estaba también liado con Pepa», sería ya la misma existencia de esa relación lo que se estaría poniendo en duda y ello generaría suposiciones meramente hipotéticas, que son el germen de una posible teoría. Pero, normalmente, para que una hipótesis se considere teoría debe caracterizarse por una cierta complejidad, además de no ser evidente: «Tengo la teoría de que Laura todavía estaba enamorada platónicamente de su padre y de que Miguel no se llegó a transformar en el hombre que ella esperaba». Una teoría ha de ser más que una mera hipótesis; no puede ser obvia; implica relaciones complejas y de tipo sistemático entre diversos factores; y no se demuestra ni se descarta con facilidad. Si tenemos en mente estos aspectos, resulta más sencillo entender qué implica la etiqueta de «teoría».

La teoría como género

En los estudios literarios actuales, la teoría no es una descripción de la naturaleza de la literatura o de los métodos más adecuados para su estudio (aunque ambas cuestiones son parte de la teoría y se tratarán en este libro, especialmente en los capítulos 2, 5 y 6). Es un conjunto de reflexión y escritura de límites extremadamente difíciles de definir. El filósofo Richard Rorty ha hablado de un género nuevo, mixto, que nació en el siglo XIX: «Con origen en la época de Goethe, Macaulay, Carlyle y Emerson, se ha desarrollado una nueva forma de escritura que no es la evaluación de los méritos relativos de una obra de arte, ni es historia de las ideas, ni filosofía moral, ni profecía social, sino todo ello mezclado en un nuevo género». La manera más adecuada de referirse a este género misceláneo es con el simple apelativo de «teoría», nombre que ha pasado a designar aquellas obras que han supuesto un reto a la forma de pensar más común en campos de estudio diferentes a los que en apariencia les son más propios. Esta es la explicación más sencilla de qué convierte a un texto en teoría; las obras que se consideran teoría *producen* efectos más allá de su ámbito original.

Se trata sin duda de una definición poco satisfactoria, pero al menos parece reflejar qué ha venido sucediendo en este campo desde los años sesenta: los estudios literarios han prestado atención a escritos ajenos al ámbito literario, cuyos análisis del lenguaje, la mente, la historia o la cultura ofrecían explicaciones nuevas y convincentes para los problemas tex-

tuales y culturales. La teoría, en este sentido, no es un conjunto de métodos para el estudio literario, sino una serie no articulada de escritos sobre absolutamente cualquier tema, desde las cuestiones más técnicas de filosofía analítica hasta las diversas maneras en que se ha pensado y se ha hablado de nuestro cuerpo. El género «teoría» incluye obras de antropología, cinematografía, filosofía, filosofía de la ciencia, *gender studies*,[1] historia del arte, historia social y de las ideas, lingüística, psicoanálisis, sociología y teoría política. Esas obras responden a las discusiones propias de su campo, pero se han convertido en «teoría» porque su perspectiva o sus razonamientos son sugerentes y útiles para estudiosos de otras disciplinas. Las obras que devienen «teoría» ofrecen explicaciones que otros pueden usar sobre muy diversas cuestiones: el significado, la naturaleza y la cultura, el funcionamiento de la psique o la interrelación de la experiencia privada y la pública o de la experiencia individual y la de las grandes fuerzas históricas.

Los efectos de la teoría

Si definimos la teoría por sus efectos prácticos, como aquello que altera nuestra perspectiva, que nos hace ver de forma diferente nuestros objetos de estudio y las prácticas de análisis, ¿de qué tipo de efectos hablamos?

El efecto más importante de la teoría es que pone en duda el «sentido común», las ideas que son de sentido común sobre el significado, la escritura, la literatura o la experiencia. Por ejemplo, la teoría cuestiona:

- la concepción de que el significado de un enunciado o un texto se corresponde con lo que el autor «quería decir»;

1. Literalmente, «estudios del género (sexual)», corriente de la crítica norteamericana moderna, en la que cobran gran importancia las nociones del sexo y la orientación sexual de los diversos participantes en la comunicación literaria. El nombre del movimiento juega en parte con los *genre studies* o estudios sobre el género literario. (*N. del t.*)

- la idea de que la escritura expresa una verdad que reside fuera del texto, en la experiencia o la situación que expresa;
- o la noción de que la realidad es lo que está «presente» en un momento dado.

La teoría es, con frecuencia, una crítica belicosa de las nociones de sentido común y, más todavía, intenta demostrar que lo que damos por seguro como «de sentido común» es, de hecho, una construcción histórica, una teoría particular que ha llegado a parecernos tan natural que ya ni siquiera la percibimos como teoría. Al ofrecer una crítica de lo aparentemente razonable y desarrollar la exploración consiguiente de concepciones alternativas, la teoría nos lleva a cuestionar las premisas o los supuestos más básicos en el estudio de la literatura, y perturba todo lo que se puede haber dado hasta ahora por sentado: ¿Qué es el significado? ¿Qué es un autor? ¿Qué es leer? ¿Qué es el «yo» o el sujeto que escribe, el que lee, el que actúa? ¿Qué relación hay entre los textos y las circunstancias en que se producen?

Pero ¿podemos ver algún ejemplo de «teoría»? En lugar de hablar sobre la teoría en general, sumerjámonos al fin en la obra de dos de los teóricos más influyentes y veamos a qué conclusiones llegamos. Trataremos dos casos relacionados pero dispares, que implican críticas a algunas ideas de sentido común sobre el «sexo», la «escritura» y la «diferencia».

Foucault y el sexo

En su libro *La historia de la sexualidad*, el historiador de las ideas Michel Foucault somete a análisis la que llama «hipótesis represiva»: el lugar común según el cual el sexo es algo que, en épocas precedentes, particularmente en el siglo XIX, ha sido reprimido y que la modernidad ha luchado por liberar. No obstante, Foucault plantea que, lejos de ser algo natural que hubiera sido reprimido, el «sexo» es una idea compleja creada por la confluencia en el siglo XIX de un con-

glomerado de prácticas sociales, investigaciones, actos de conversación y escritura; creada por «discursos» o «prácticas discursivas», en resumen. Todos los mensajes —de médicos, novelistas, psicólogos, moralistas, asistentes sociales, políticos o la iglesia— que relacionamos con la idea de la represión de la sexualidad fueron, de hecho, maneras de provocar el nacimiento de ese algo que llamamos «sexo». Escribe Foucault: «la noción de "sexo" permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia; como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descubrir en todas partes». Con ello Foucault no pretende negar que haya actos físicos de relación sexual, o que los seres humanos tengan un sexo biológico y órganos sexuales; afirma más bien que el siglo XIX encontró nuevas maneras de agrupar bajo una única categoría (el «sexo») una serie de cosas que son en potencia bastante diferentes: ciertos actos, que llamamos sexuales; distinciones biológicas; partes del cuerpo; reacciones psicológicas y, sobre todo, significados sociales. Las maneras en que se hablaba y se trataba de esas conductas, sensaciones y funciones biológicas dio lugar a algo diferente, a una unidad artificial llamada «sexo», que pasó a ser considerada como fundamental para la identidad del individuo. Posteriormente se operó un trastrocamiento crucial en la relación, y esa cosa llamada «sexo» fue considerada la causa de la diversidad de fenómenos que anteriormente se había reunido para originar la idea. Este proceso otorgó a la sexualidad una importancia y un papel nuevos, convirtiéndola en el secreto de la naturaleza del individuo. Hablando de la importancia del «impulso sexual» y de nuestra «naturaleza sexual», Foucault observa que se ha alcanzado un punto en que

> hemos llegado ahora a pedir nuestra inteligibilidad a lo que durante tantos siglos fue considerado locura, ... nuestra identidad a lo que se percibía como oscuro empuje sin nombre. De ahí la importancia que le prestamos, el reverencial temor con que lo rodeamos, la aplicación que ponemos en conocerlo. De ahí el hecho que, a escala de los siglos, haya llegado a ser más importante que nuestra alma.

La manera en que el sexo fue convertido en el secreto del ser del individuo, en un venero clave de nuestra identidad como individuos, se puede ilustrar por ejemplo con la creación en el siglo XIX del «homosexual» como categoría, casi como «especie». En períodos anteriores se habían estigmatizado las relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo (como la sodomía), pero en ese momento dejó de ser una cuestión de actuación para convertirse en una cuestión de identidad; no de si uno había cometido actos prohibidos, sino de si «era» homosexual. La sodomía era un acto, escribe Foucault, pero «el homosexual es ahora una especie». Anteriormente existían actos homosexuales que una persona podía realizar; ahora es más bien un núcleo o esencia sexual el que determina el ser auténtico del individuo: ¿se trata de *un* homosexual?

En la perspectiva de Foucault, el «sexo» es construido por discursos relacionados con prácticas e instituciones sociales de diversa clase: la manera en que los médicos, la iglesia, los funcionarios públicos, los asistentes sociales e incluso los novelistas tratan los fenómenos que identifican como sexuales. Sin embargo, esos discursos representan el sexo como si fuera previo a ellos. Modernamente se suele aceptar este último enfoque y se acusa a esos discursos y prácticas sociales de intentar controlar y reprimir el sexo que, en la práctica, están construyendo. El análisis de Foucault invierte el proceso y considera el sexo antes un efecto que una causa; es decir, un producto de los discursos que pretenden analizar, describir y regular las actividades humanas.

El razonamiento de Foucault ilustra cómo una discusión del campo de la historia se ha convertido en «teoría» porque ha inspirado a estudiosos de otros campos, que han hecho uso de ella. No se trata de una teoría de la sexualidad en el sentido de un conjunto de axiomas pretendidamente universales. Quiere ser el análisis de un desarrollo histórico concreto, pero

es evidente que tiene implicaciones más amplias, ya que impulsa a sospechar de lo que se identifica como natural o como un hecho: ¿acaso no podrían haberlo generado, por el contrario, los discursos de los expertos, las prácticas ligadas a discursos del saber que dicen describirlo? Según la explicación de Foucault, lo que ha creado el «sexo» como un secreto de la naturaleza humana es la tentativa de conocer la verdad sobre los seres humanos.

Las jugadas de la teoría

Una característica de la reflexión que se convierte en teoría es que realiza «jugadas» sorprendentes, que resultan útiles para el análisis de otros temas. Uno de estos movimientos es la hipótesis de Foucault conforme a la cual la supuesta oposición entre una sexualidad natural y las fuerzas sociales (el «poder») que la reprimen es en realidad, probablemente, una relación de complicidad: las fuerzas sociales originan la cosa («sexo») que aparentemente intentan controlar. Una jugada subsiguiente —el «bonus» de la partida, por llamarlo así— sería preguntarse qué se consigue al ocultar esta complicidad entre el poder y el sexo (supuestamente reprimido por el poder). ¿Qué se consigue al mostrar esta interdependencia no como dependencia, sino como oposición? La respuesta de Foucault es que así se enmascara la omnipresencia del poder: uno cree que está resistiéndose al poder al defender el sexo, y en realidad está operando completamente dentro de los términos establecidos por el poder. Por decirlo de otro modo, mientras esa cosa llamada «sexo» aparenta estar fuera del poder, como algo que las fuerzas sociales intentan en vano controlar, el poder parece limitado, no parece demasiado poderoso (no puede domar al sexo). Pero en realidad el poder es omnipresente: está en todas partes.

El poder, para Foucault, no es algo que se ejerce; se ejerce la dualidad «poder/saber»: poder bajo la forma de saber o saber bajo la forma de poder. Lo que creemos saber del mundo —el armazón conceptual con el que se nos impulsa a pensar sobre el mundo— ejerce un gran poder. Poder/saber ha originado, por ejemplo, la situación en la que se nos define por nuestro sexo; ha originado la situación que define a una mujer como alguien que se realizará como persona al tener una relación sexual con un hombre. La idea de que el sexo está fuera del poder y se opone a él oculta el alcance generalizado del poder/saber.

Hay que tener en cuenta diversos aspectos importantes de este ejemplo de teoría. La teoría de Foucault es analítica —analiza un concepto— pero es también inherentemente especulativa, pues no hay evidencia que permita demostrar que esta es la hipótesis correcta sobre la sexualidad. Es decir, hay muchos elementos que hacen plausible su explicación, pero no hay prueba determinante. Foucault llamó crítica «genealógica» a este tipo de investigación: exponer cómo una categoría supuestamente fundamental, como la del «sexo», es producida por prácticas discursivas. Una crítica como esta no pretende decirnos qué es el sexo «en verdad», sino que intenta averiguar cómo se ha creado ese concepto. Obsérvese que, en su análisis, Foucault no habla en ningún caso de literatura; pero su teoría ha demostrado ser muy interesante para los estudiosos de la literatura. Por un lado, porque la literatura trata de sexo; la literatura es uno de los lugares en donde se construye esa idea del sexo, y en la literatura se encuentra una defensa de la noción de que la identidad más profunda de las personas está ligada al tipo de deseo que sienten por otro ser humano. La explicación de Foucault ha resultado importante para los estudiosos de la novela y también para los que trabajan en estudios gay y lesbiana, o en general en los *gender studies*. La influencia de Foucault reside particularmente en haber inventado nuevos objetos históricos: cosas como el «sexo», el «castigo» o la «locura», que no se había considerado previamente que tuvieran una historia. Sus obras tratan estos objetos como construcciones históricas y, por tanto, impulsan a analizar cómo las prácticas discursivas de un período —incluyendo la

literatura— pueden haber modelado las cosas que nos parecen evidentes.

Derrida y la escritura

Como segundo ejemplo de «teoría», tan influyente como la revisión foucaultiana de la historia de la sexualidad, pero con matices que ilustran algunas diferencias importantes, podríamos tomar el análisis que el filósofo Jacques Derrida dedicó a una discusión sobre la escritura y la experiencia en las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau. A Rousseau se le ha atribuido con frecuencia el mérito de haber colaborado en el nacimiento de la noción moderna del yo individual.

Pero antes, veamos algunos antecedentes. Tradicionalmente, la filosofía occidental ha diferenciado la «realidad» de la «apariencia», las «cosas» en sí de sus «representaciones» y el «pensamiento» de los «signos» que lo expresan. Los signos y representaciones, en esta perspectiva, no son sino un camino de acercamiento a la realidad, a la verdad o a las ideas; y deben ser lo más transparente posible, no deben estorbar, no han de afectar ni infectar el pensamiento o la verdad que representan. Según este esquema, el habla parece ser la manifestación o la presencia inmediata del pensamiento, en tanto que la escritura, que opera en ausencia del emisario del mensaje, se ha considerado una representación artificial y secundaria del habla, un signo, potencialmente engañoso, de otro signo.

Rousseau se inscribe en esta tradición, que ha pasado a integrarse en el sentido común, al escribir: «Los lenguajes están hechos para ser hablados; la escritura sirve sólo de suplemento al habla». En este punto interviene Derrida, preguntándose «¿Qué es un suplemento?». En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner[2] se dice que un suplemento es

2. El autor citaba aquí la definición del *Merriam Webster's*. Parte de las referencias culturales y ejemplos literarios, así como las tiras cómicas, se han adaptado en la versión española de este libro. (*N. del t.*)

un «complemento; cosa que sirve para completar otra o agrandarla hasta cierta medida». Entonces, ¿la escritura «completa» a la palabra al suplir algo esencial que le faltaba? ¿O bien añade algo suplementario, de lo que el habla podría prescindir tranquilamente? Rousseau caracteriza repetidamente la escritura como una mera adición, un añadido no esencial, incluso una «enfermedad del habla»: la escritura se compone de signos que introducen la posibilidad de la confusión, pues se los lee en ausencia del hablante, que no está presente para aclarar o rectificar. No obstante, aunque Rousseau califique la escritura de suplemento no esencial, sus obras la reflejan como lo que completa o suple lo que se echa en falta en el habla: se hace intervenir a la escritura para compensar las imperfecciones del habla, como por ejemplo la posibilidad de confusión. Así, Rousseau escribe en las *Confesiones*, el libro que inaugura la noción del yo como realidad «interior» desconocida por la sociedad, que ha optado por escribir ese libro y esconderse de la sociedad porque en sociedad se mostraría «no sólo en desventaja, sino completamente diferente a lo que soy ... Si estuviera presente, la gente nunca hubiera conocido mi valor». Para Rousseau, entonces, su yo «verdadero» es diferente del yo que se muestra en la conversación con los demás, y requiere de la escritura para suplir los signos equívocos de su habla. La escritura adquiere de repente un papel esencial porque el habla tiene rasgos que antes parecían ser propios de la escritura: como la escritura, se compone de signos que no son transparentes, que no transmiten sin más el significado que el hablante tiene en mente, sino que están abiertos a la interpretación.

La escritura es un suplemento del habla, pero el habla es igualmente un suplemento; los niños, escribe Rousseau, aprenden rápidamente a hablar para «suplir su debilidad ... pues no es necesaria demasiada experiencia para darse cuenta del placer que supone actuar a través de las manos de otros y mover el mundo con solo mover la lengua». Derrida hace un movimiento de deriva característico de las obras de «teoría» y trata este caso concreto como ejemplo de una estructura

lógica general: una «lógica de la suplementariedad» que encuentra en las obras de Rousseau. Esta lógica es una estructura en la que lo suplementado (el habla) acaba necesitando un suplemento, porque demuestra tener los mismos rasgos que originalmente se pensaba que caracterizaban exclusivamente al suplemento (la escritura). Intentaré explicarme.

Rousseau necesita escribir porque cuando habla se le malinterpreta. O, en términos más generales, necesita signos porque las cosas en sí no le satisfacen. En las *Confesiones* describe su amor adolescente por Madame de Warens, en cuya casa residía y a la que llamaba «Maman»:

> No acabaría nunca si tuviera que describir en detalle todas las locuras que el recuerdo de mi querida Maman me hacía cometer cuando ya no estaba en su presencia. Cuántas veces besé mi cama, recordando que ella había dormido allí, mis cortinas y todos los muebles de la sala, pues pertenecían a ella y su mano hermosa los había tocado, incluso el suelo, sobre el que me postraba, pensando en cómo ella había discurrido por él.

Esos objetos que menciona Rousseau funcionan, en la ausencia de Maman, como suplementos o sustitutos de su presencia. Pero resulta que incluso en su presencia se mantiene la misma estructura, la misma necesidad de suplementos. El texto continúa:

> En ocasiones cometía, incluso en su presencia, extravagancias que sólo el más violento amor parecía capaz de inspirar. Un día, sentados a la mesa, justo cuando se había introducido un bocado en la boca, grité que había un pelo en él. Dejó el bocado de nuevo en el plato; yo lo agarré y lo deglutí con avidez.

La ausencia de Maman, cuando ha de conformarse con sustitutos o signos que la recuerdan, se contrasta primero con su presencia. Pero se advierte que su presencia no es un momento de satisfacción, de acceso inmediato a la cosa misma, sin suplementos ni signos intermedios; en su presencia la estructura, la necesidad de suplementos es exactamente la misma. De aquí el grotesco incidente de tragarse la comida que ella se había llevado a la boca. La cadena de sustituciones podría continuar; incluso si Rousseau llegara a, como se suele decir, «poseerla», perduraría la sensación de que Maman se le escapa y de que sólo es posible prometerse tenerla o recordar haberla tenido. Y quizá Maman sea también un sustituto de la madre que Rousseau nunca tuvo; madre que, a su vez no hubiera sido suficiente y que, como todas las madres, hubiera generado insatisfacción y requerido suplementos.

«A través de esta serie de suplementos», escribe Derrida, «emerge una ley: la de una serie vinculada infinitamente, que multiplica ineludiblemente las mediaciones suplementarias que producen la sensación de la misma cosa que postergan: la impresión de la cosa en sí, de presencia inmediata o de percepción imaginaria. Se deriva la inmediatez. Todo empieza por el intermediario». Cuanto más insiste un texto en la importancia de la presencia de la cosa misma, más resulta que muestra la necesidad de intermediarios. Estos signos o suplementos son en realidad los responsables de que creamos que hay algo ahí fuera (como Maman) que podemos tocar y comprender. Lo que estos textos nos enseñan es que la idea del original la crean las copias, y que el original siempre resulta diferido y no podemos alcanzarlo nunca. La conclusión es que no podemos seguir manteniendo lo que nos dicta nuestro sentido común: que la realidad está presente y que el original es lo que estuvo presente. La experiencia, por el contrario, sufre la mediación de los signos y el «original» es generado como efecto de los signos o suplementos.

Para Derrida, los textos de Rousseau, entre otros, nos proponen que no concibamos la vida como una realidad exterior a la que se superponen signos y textos con la mera función de representarla, sino más bien como algo bañado de signos, convertido en lo que es por procesos de significación. Una obra puede pretender que la realidad es previa al significado,

pero de hecho muestra, en una formulación que se ha hecho famosa, que «il n'y a pas de hors-texte» («No existe lo fuera-del-texto»): cuando creemos estar fuera de los signos y el texto y alcanzar la «realidad en sí misma», lo que encontramos es más texto, más signos, cadenas de suplementos. Escribe Derrida:

> Lo que hemos intentado mostrar al seguir el hilo conductor del «suplemento peligroso» es que en lo que llamamos la vida real de esas criaturas «de carne y hueso» ... nunca ha habido más que escritura, nunca ha habido más que suplementos y significados sustitutivos que sólo podían generarse en una cadena de relaciones diferenciales ... Y así indefinidamente, pues hemos leído *en el texto* que el presente absoluto, la Naturaleza, lo que nombramos con palabras como «madre real», etc., siempre se ha escapado, nunca ha existido; que es la escritura, en tanto que desaparición de la presencia natural, la que inaugura el significado y el lenguaje.

Esto no quiere decir que no haya diferencia entre la presencia de Maman o su ausencia, o entre un suceso «real» y uno de ficción; implica que su presencia no es sino una forma particular de la ausencia, que continúa precisando de mediaciones y suplementos.

Qué nos muestran estos ejemplos

Foucault y Derrida entran con frecuencia en una misma lista, la de los teóricos «postestructuralistas» (véase el Apéndice), pero estos dos ejemplos de teoría presentan diferencias notables. Derrida realiza una lectura, una interpretación de textos en los que identifica el funcionamiento de una lógica. La propuesta de Foucault, por el contrario, no se basa en textos (de hecho, cita un número sorprendentemente escaso de documentos o prácticas discursivas), sino que ofrece un esquema conceptual genérico para pensar sobre los textos y los discursos en general. La interpretación de Derrida muestra hasta qué

punto una obra literaria, como por ejemplo las *Confesiones* de Rousseau, es en sí misma teórica: por una parte, ofrece un razonamiento especulativo explícito sobre la escritura, el deseo y la sustitución o suplementación, pero al mismo tiempo nos lleva a pensar sobre estos temas de acuerdo con formas implícitas en el texto. Foucault, por su parte, no nos propone considerar cuán penetrantes o sabios son los textos, sino en qué medida los discursos de médicos, científicos y novelistas, entre otros, crean los objetos que dicen meramente analizar. Derrida muestra que las obras literarias son teóricas, Foucault que los discursos del saber son creativamente productivos.

También parece haber diferencias en las pretensiones de ambos y en las implicaciones que se derivan. Derrida quiere explicarnos qué dicen o muestran los textos de Rousseau, por lo que la cuestión que surge a continuación es saber si lo que dicen los textos de Rousseau es cierto o no. Foucault aspira a analizar un momento histórico determinado, de lo que se deriva la cuestión de si sus grandes generalizaciones son aplicables también a otras épocas o lugares. Derivar cuestiones implicadas en las afirmaciones, como acabamos de hacer, es ya una manera de entrar en la «teoría» y practicarla.

Ambos ejemplos ponen de manifiesto que la teoría implica una forma práctica de especulación: las nuevas explicaciones del deseo, el lenguaje, etc., suponen un desafío a nuestras ideas previas (que exista algo natural llamado «sexo», o que los signos representen realidades preexistentes). De ese modo, nos incitan a pensar de nuevo en las categorías a las que recurrimos para reflexionar sobre literatura. Estos ejemplos muestran la que ha sido la tarea principal de la teoría más reciente: la crítica de todo lo que se toma por natural, la demostración de que todo lo que se ha pensado o declarado como «natural» es en realidad un producto histórico y cultural. Se podrá comprender lo que sucede recurriendo a un nuevo ejemplo: cuando Aretha Franklin canta *You make me feel like a natural woman* («Haces que me sienta como una mujer natural»), parece contenta de hallarse confirmada en una identidad sexual «natural», previa a la cultura, cuando un hombre la trata de

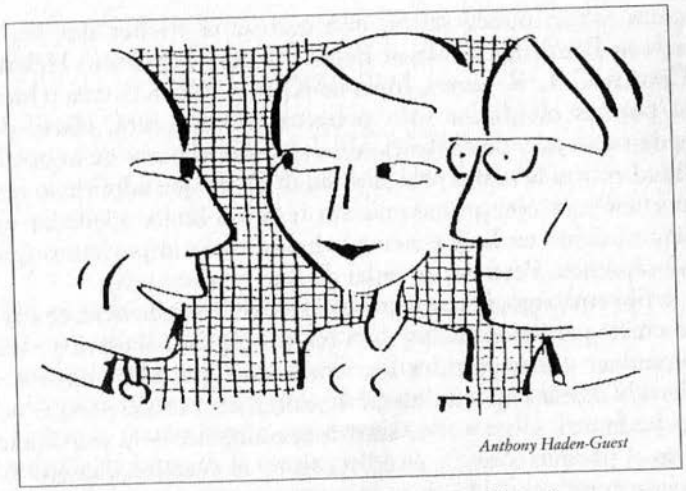
determinada manera. Pero a la vez esta formulación, «haces que me sienta *como* una mujer natural», sugiere que la identidad supuestamente natural o dada es un rol cultural, un efecto producido dentro de una cultura: la Franklin *no es* una mujer natural, tiene que lograr sentirse *como si* lo fuera. La mujer natural es un producto cultural.

La teoría ofrece razonamientos análogos al anterior; mantiene por ejemplo que los acuerdos e instituciones sociales, aparentemente naturales, e igualmente los hábitos de pensamiento de una sociedad, son producto de relaciones económicas subyacentes y luchas continuadas por el poder; o que los fenómenos de la vida consciente pueden ser producidos por fuerzas inconscientes; o que lo que llamamos el yo o sujeto se produce en y a través de sistemas lingüísticos y culturales; o, en fin, que lo que llamamos «presencia», «origen» o «el original» son efectos de repetición creados por las copias.

En definitiva, ¿qué es la teoría? Hemos visto hasta el momento cuatro rasgos principales:

1. La teoría es interdisciplinaria; su discurso causa efecto fuera de la disciplina de origen.
2. Es analítica y especulativa; intenta averiguar qué se implica en lo que llamamos sexo, lenguaje, escritura, significado o sujeto.
3. Critica las nociones de sentido común y los conceptos considerados naturales.
4. Es reflexión, pensamiento sobre el pensamiento, un análisis de las categorías que utilizamos para dar sentido a las cosas en literatura y el resto de prácticas discursivas.

Como consecuencia, la teoría intimida. Una de las características más descorazonadoras de la teoría actual es que no tiene fin. No es algo que se pueda llegar a dominar, no es un grupo cerrado de textos que se puedan aprender para «saber teoría». Es un muestrario inconexo de escritos que crece sin cesar, pues tanto los recién llegados como los veteranos criti-



Dicen que han detenido a Culler por apología del teorismo...

can las directrices anteriores defendiendo las contribuciones teóricas de nuevos autores o redescubriendo autores anteriores que en su momento habían quedado al margen. En este escenario intimidador, el protagonismo pasa sin cesar a mano de nuevos autores: «¿Cómo? ¡No has leído a Lacan! ¿Y cómo pretendes hablar de poesía sin tener en cuenta el estadio del espejo en la constitución del sujeto?», o bien «¿Cómo puedes escribir sobre la novela victoriana sin recurrir a la explicación foucaultiana del despliegue de la sexualidad y la histerización del cuerpo de la mujer sin olvidar la demostración que hizo Gayatri Spivak de cómo afecta el colonialismo a la construcción del sujeto de la metrópolis?». Actualmente, la teoría es como una sentencia diabólica que condena a leer obras difíciles de campos no familiares, en la que el completar una tarea no supone un respiro sino una nueva asignatura pendiente: «¿Spivak? Claro, pero... ¿has leído la crítica que le hizo Benita Parry, y la respuesta posterior de Spivak?».

La imposibilidad de dominarla es una de las causas más importantes de la resistencia a la teoría. No importa cuánto

creas saber; nunca sabrás con certeza si «tienes que leer» a Jean Baudrillard, Mijail Bajtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C. L. R. James, Melanie Klein o Julia Kristeva o bien si puedes olvidarlos «sin peligro». (Dependerá, claro, de quién seas *tú* y de quién quieras ser.) Gran parte de la hostilidad contra la teoría proviene sin duda de que admitir su importancia es comprometerse sin término límite a quedar en una posición en la que siempre habrá cosas importantes que no sepamos. Pero eso es señal de que estamos vivos.

Sin embargo, la teoría invita a desear la excelencia; se suele creer que la teoría nos dará los conceptos necesarios para organizar y comprender los fenómenos que nos importan. Pero la teoría imposibilita tal maestría, no ya sólo porque no lo podamos saber todo, sino especialmente —y eso duele más— porque la teoría es en sí misma el cuestionamiento de las presunciones y los supuestos en que las basamos. La naturaleza de la teoría consiste en deshacer lo que uno creía saber, mediante un combate de premisas y postulados; por tanto, no se puede predecir qué efectos se derivarán de la teoría. No se domina un tema, pero tampoco permanecemos en el punto de partida; contamos con nuevas maneras de reflexionar sobre lo que leemos, con preguntas nuevas y con una idea más ajustada de qué implicaciones tienen las preguntas que hacemos a los libros que leemos.

En consecuencia, esta *Breve introducción* no convertirá a los lectores en maestros, y no sólo por su brevedad; pero perfila líneas significativas del pensamiento y delimita las áreas de debate recientes, especialmente las propias de la literatura. Presenta ejemplos de investigación teórica, con la esperanza de que resulten valiosos para el lector y le animen a catar los placeres del pensamiento teórico.

2
¿QUÉ ES LA LITERATURA, Y QUÉ IMPORTA LO QUE SEA?

¿Qué es la literatura? Uno pensaría que esa ha de ser una cuestión central en la teoría literaria, pero en realidad no parece haber importado demasiado. ¿Por qué razón?

Al parecer hay sobre todo dos razones. En primer lugar, dado que la propia teoría entremezcla ideas de la filosofía, la lingüística, la historia, la teoría política y el psicoanálisis, ¿por qué habríamos de preocuparnos de si los textos que leemos son literarios o no? Los estudiantes y los profesores de literatura tienen hoy a su alcance una larga serie de proyectos de investigación sobre los que escribir y leer — «imágenes de la mujer a principios del siglo XX», por poner un ejemplo— que dan cabida con igual derecho a textos tanto literarios como no literarios. Se pueden estudiar las novelas de Virginia Woolf, la narración de los casos clínicos de Freud o incluso esos dos ámbitos, y no parece que la distinción sea crucial para el método. No se trata de que todos los textos sean de algún modo iguales: algunos se consideran más ricos, más poderosos, ejemplares, revolucionarios o fundamentales, por las razones que sean. Pero ambas obras, las literarias y las no literarias, pueden estudiarse conjuntamente y con métodos parejos.

Literariedad fuera de la literatura

En segundo lugar, la distinción no es crucial porque diversas obras de teoría hayan descubierto lo que podríamos llamar, simplificando al máximo, la «literariedad» de numerosos fenómenos no literarios. Muchos de los rasgos que con frecuen-

cia se han tenido por literarios resultan ser también fundamentales en discursos y prácticas no literarios. Por ejemplo, en las discusiones recientes sobre la naturaleza de la comprensión histórica, se ha tomado como modelo el análisis de la comprensión de una narración. Un historiador no ofrece propiamente explicaciones equiparables a las leyes científicas con valor predictivo; no puede mostrar que si X se da conjuntamente con Y, entonces indefectiblemente pasará Z. Lo que hace, más bien, es mostrar cómo un hecho condujo a otro, qué produjo que *estallara* una guerra mundial y no por qué *tenía* que estallar. El modelo subyacente a la explicación histórica es, por tanto, la lógica de la narración: la manera en que las narraciones muestran que algo ocurre, al engranar la situación inicial, el desarrollo y el resultado de modo que adquieran sentido.

El modelo de inteligibilidad histórica es, en resumen, el de la narración literaria. Los que gustamos de leer y escuchar relatos podemos determinar con facilidad si la trama tiene sentido y es coherente, o si la historia ha quedado sin final. Si tanto la narrativa histórica como la literaria se caracterizan por los mismos modelos de lo que tiene sentido y lo que estructura una historia, entonces deja de parecer un problema teórico urgente la distinción entre ambas.

Asimismo, la teoría ha insistido en la importancia crucial que en muchos textos no literarios —ya se trate de las narraciones freudianas de casos clínicos o de obras de discusión filosófica— tienen recursos retóricos como la metáfora, que se creía definitoria de la literatura, pero solía concebirse como meramente ornamental en otros tipos de discurso. Al mostrar cómo una figura retórica puede dar forma al pensamiento en discursos no literarios, los teóricos han demostrado la profunda literariedad de esos textos supuestamente no literarios, complicando así la separación entre lo literario y lo no literario.

Sin embargo, el mismo hecho de referirnos al descubrimiento de la «literariedad» de fenómenos no literarios para describir esta situación indica que la noción de literatura continúa desempeñando un determinado papel que debemos desentrañar.

¿De qué pregunta se trata?

Nos encontramos de vuelta en la pregunta inicial, «¿Qué es la literatura?», que no encuentra respuesta. ¿De qué pregunta se trata, sin embargo? Si fuera un chavalín de cinco años el que se acercara a preguntármelo, lo tendría fácil: «La literatura son los cuentos, los poemas y el teatro», le diría. Pero si me lo pregunta un teórico, es difícil saber cómo afrontar la pregunta; quizá me interpela sobre la naturaleza general del objeto «literatura», que los dos conocemos a fondo. ¿Qué tipo de objeto o de actividad es? ¿Qué hace? ¿A qué fin atiende? En tal caso, «¿Qué es literatura?» no reclama una definición, sino más bien un análisis, incluso la discusión sobre por qué hay que ocuparse de la literatura.

Pero «¿Qué es literatura?» podría ser igualmente una pregunta sobre los rasgos distintivos de las obras que coincidimos en llamar literarias: ¿qué las distingue de las no literarias?, ¿qué diferencia a la literatura de otras actividades o entretenimientos del ser humano? Esta cuestión podría tener como origen el dudar sobre cómo decidir qué libro es literatura y cuál no; pero es más probable que ya se tenga una idea previa de qué se considera literario y se quiera saber algo diferente: ¿existen rasgos distintivos esenciales presentes en todas las obras literarias?

Es difícil responder a eso. La teoría ha pugnado por encontrar la respuesta, pero sin demasiado éxito. Las razones están al alcance de todos: las obras literarias son de todos los tamaños y colores, y la mayoría parece tener más aspectos en común con obras que pocas veces llamamos literatura que con otras que son reconocidamente literarias. Así, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, se parece bastante más a una autobiografía que a un soneto; y un poema de Robert Burns —«My love is like a red, red rose» («Mi amada es una rosa, una rosa roja»)— se parece más a una canción popular que a *Hamlet*. ¿Existen rasgos compartidos por los poemas, las obras de teatro y las novelas que los distingan de, pongamos por caso,

las canciones, la transcripción de una conversación o las autobiografías?

Perspectiva histórica

Basta con contemplarla bajo una ligera perspectiva histórica para que la cuestión se nos complique más. Lo que hoy llamamos literatura se ha venido escribiendo desde hace más de veinticinco siglos, pero el sentido actual de la palabra literatura se remonta a poco más allá de 1800. Antes de esa fecha, *literatura* y términos afines en otras lenguas europeas significaban «escritos» o «conocimiento erudito». Todavía hoy se conserva en inglés o alemán la acepción común de «bibliografía» o «estudios» para *litterature* y *Literatur*, e incluso en español cabe esa acepción cuando se habla, por ejemplo, de «literatura médica». Las obras que hoy se estudian como literatura inglesa, española o latina en las escuelas y universidades antes se consideraban sólo ejemplos excelsos del uso posible del lenguaje y la retórica, y no un tipo particular de escritura. Eran muestras de una categoría mayor de prácticas ejemplares de la escritura y el pensamiento, que incluía el discurso retórico, los sermones, la historia y la filosofía. No se pedía a los estudiantes que los interpretaran, en el sentido en que se interpretan hoy las obras literarias, procurando explicar «de qué tratan en realidad». Se llevaban a cabo otras tareas; los estudiantes memorizaban las obras, estudiaban su gramática, identificaban sus figuras retóricas y las estructuras o procedimientos de la argumentación. Una obra como la *Eneida* de Virgilio, que hoy se estudia como literatura, recibía un trato muy diferente en las escuelas de antes de 1850.

El sentido moderno de literatura en Occidente, entendida como un escrito de imaginación, tiene su origen en los teóricos del Romanticismo alemán de la transición de los siglos XVIII y XIX y, por buscar una fuente concreta, en el libro que publicó en 1800 la baronesa francesa Madame de Staël, muy cercana a los primeros románticos alemanes: *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. Pero incluso si nos limitamos a los dos últimos siglos, la categoría de literatura escapa a nuestra definición: ¿acaso ciertas obras que hoy consideramos literatura —poemas sin rima ni metro aparente, escritos en el lenguaje propio de la conversación ordinaria— hubieran cumplido los requisitos para que Madame de Staël los calificara de «literatura»? Y deberíamos dar entrada en nuestras consideraciones a las culturas no europeas, lo que complica todavía más la cuestión. Uno siente la tentación de abandonar y concluir que es literatura lo que una determinada sociedad considera literatura; un conjunto de textos que los árbitros de esa cultura reconocen como pertenecientes a la literatura.

Desde luego, una conclusión como esta es totalmente insatisfactoria. No resuelve la cuestión, sólo la desplaza; en lugar de preguntarnos qué es la literatura, debemos preguntarnos ahora qué es lo que nos impulsa (a nosotros, o a los miembros de otra sociedad) a tratar algo como literatura. Sin embargo, lo mismo ocurre en otras categorías, que no se refieren a propiedades específicas sino sólo a los criterios, variables, de cada grupo social. Tómese por ejemplo una pregunta como «¿Qué es una mala hierba?». ¿Existe una esencia de la «malayerbidad», un algo especial, un no sé qué, que las malas hierbas comparten y que las distingue de las otras plantas? Quien con su mejor voluntad se haya puesto a escardar un jardín sabe cuánto cuesta distinguir una mala hierba de las otras plantas, y se preguntará cuál es el secreto. ¿Qué puede ser? ¿Cómo se reconoce una mala hierba? Bien, el secreto es que no hay secreto. Las malas hierbas son sencillamente plantas que los jardineros no quieren que crezcan en su jardín. Quien tenga curiosidad por ellas perderá el tiempo si busca la naturaleza botánica de la «malayerbidad», las características físicas o formales que hacen que una planta sea una mala hierba. En lugar de eso hay que emprender estudios históricos, sociológicos y quizá psicológicos sobre los tipos de planta que se consideran indeseables por parte de diferentes grupos en diferentes lugares.

Quizá la *literatura* es como las *malas hierbas*. Pero esta respuesta no elimina la pregunta; la reformula de nuevo: ¿qué elementos de nuestra cultura entran en juego cuando tratamos un texto *como* literatura?

Tratar textos como literatura

Supongamos que nos encontramos con una frase como la siguiente:

> *We dance round in a ring and suppose,*
> *But the Secret sits in the middle and knows.*
>
> (Bailamos en círculo y suponemos,
> Pero el Secreto sabe, sentado en el centro.)

Bueno, ¿de qué se trata, y cómo lo sabemos? Dependerá en gran parte de *dónde* encontremos este texto. Si aparece en el apartado de horóscopo de un periódico, no será más que una redacción inusualmente enigmática; pero si tiene valor de ejemplo, como en esta ocasión, podemos indagar las diversas posibilidades que nos ofrecen los usos corrientes del lenguaje. ¿Es quizá una adivinanza, y nos toca adivinar el Secreto? O tal vez se trate de publicidad de un producto nuevo, el Secreto, pues es frecuente que la publicidad recurra a la rima —«Winston tastes good, like a cigarette should», «Recuérdalo: con agua sólo cueces, con Avecrem enriqueces»— y se ha ido volviendo progresivamente más enigmática, para intentar impactar a un público cada vez cansado. Aun así, esta frase parece desligada de todo contexto práctico imaginable, incluida la venta de un producto. Si añadimos que el texto rima y que, tras las dos primeras palabras, sigue un esquema rítmico regular de alternancia de sílabas átonas y tónicas (*róund-in-a-ríng-and-sup-póse*), surge la posibilidad de que este texto pueda ser poesía, una muestra de literatura.

Algo no cuadra del todo, sin embargo; lo que origina la posibilidad de que estemos ante un texto literario es que no

tiene utilidad práctica evidente, pero ¿podemos conseguir ese mismo efecto si sacamos otras frases del contexto en que se clarifica su función? Tomemos una frase de un libro de instrucciones, un prospecto, un anuncio, un periódico, y escribámosla aislada sobre el papel:

> Agítese enérgicamente y déjese reposar cinco minutos.

¿Es literatura? ¿Lo he convertido en literatura al sacarlo del contexto práctico de unas instrucciones? Tal vez sí, pero no está muy claro que lo haya logrado. Parece que nos falta algo: la frase no tiene recursos que nos permitan trabajar sobre ella. Para que fuera literatura necesitaríamos, acaso, inventar un título cuya relación con el «verso» creara problemas y obligara a ejercitar la imaginación: «El secreto», por ejemplo, o «La esencia de la compasión».

No obstante, sería bastante más fácil si la frase sonara algo así como «Una nube de azúcar al alba, en la almohada», que parece tener más oportunidades de ser literatura, pues no puede ser nada más que una imagen, lo que invita a un cierto tipo de atención, invita a pensar. Eso sucede con los textos en los que la relación entre forma y contenido puede dar que pensar. En esta perspectiva, la frase que abre un libro de filosofía como el de W. O. Quine, *From a Logical Point of View*, podría ser considerada un poema:

> Una cosa extraña
> sobre el problema ontológico es su
> sencillez.

Dispuesta en la página en esas tres líneas y rodeada de intimidatorios márgenes de silencio, la frase puede despertar una forma de atención que podríamos llamar «literaria»: un interés por las palabras, por cómo se relacionan entre sí, qué implican, y especialmente un interés por saber cómo se relacionan lo dicho y la manera en que se dice. Es decir, por estar escrita de esa manera, la frase parece capaz de responder a la idea moderna de poema y al tipo de atención que se aso-

cia hoy con la literatura. Si alguien nos *dijera* este enunciado, le preguntaríamos qué quiere decir; pero al tomarlo como un poema, la pregunta ya no es la misma; no se trata de qué quiere decir el emisor o el autor, sino qué quiere decir el poema; cómo funciona su lenguaje; qué hace este texto, en definitiva.

Si aislamos la primera frase, «Una cosa extraña», se deriva la cuestión de qué es una cosa y cuándo una cosa es extraña. «¿Qué es una cosa?» es precisamente una de las cuestiones de la ontología, la ciencia del ser, el estudio de lo que es o existe. Pero «cosa» en el sintagma «una cosa extraña» no se refiere a un objeto físico, sino a algo parecido a una relación o un aspecto que no parecen existir de la misma manera que existe una casa o una piedra. La frase, por tanto, postula la sencillez pero no practica lo que postula, sino que ilustra, en esa ambigüedad de la *cosa*, una parte de los imponentes problemas que afronta la ontología. Sin embargo, la propia sencillez del poema —el hecho de que se pare después de «sencillez», como si no fuera necesario añadir nada— otorga credibilidad a la por otra parte inverosímil afirmación de la sencillez. En cualquier caso, si la aislamos de este modo, la frase puede generar una actividad como la que hemos desarrollado: el modelo de actividad interpretativa que asociamos con la literatura.

¿Qué nos dicen sobre la literatura experimentos como estos? Nos sugieren, en primer lugar, que si se aísla el lenguaje de otros contextos, si se lo separa de otros propósitos, puede ser luego interpretado como la literatura (a condición de que posea algunas cualidades que le permitan responder a esa forma de interpretación). Si la literatura es lenguaje descontextualizado, apartado de otras funciones o propósitos, es también en sí misma un contexto, que suscita formas especiales de atención. Así, por ejemplo, el lector de literatura prestará atención a la complejidad potencial del texto y buscará significados implícitos; sin que ello implique, además, que el enunciado le esté exigiendo un comportamiento concreto. Describir la «literatura» sería, entonces, determinar qué conjunto de supuestos y operaciones interpretativas aplica el lector en su acercamiento a esos textos.

Ha estado leyendo dos horas seguidas... pero el muy inconsciente no se había entrenado nada.

Las convenciones de la literatura

El análisis de la narración (y englobamos bajo «narración» desde la anécdota personal a una novela entera) ha permitido observar la vigencia de un acuerdo o convención que, aunque se presenta bajo el formidable nombre de «principio de cooperación hiperprotegido», es en realidad muy sencillo. Por una parte, nuestra comunicación diaria depende de una con-

vención fundamental: los participantes cooperan unos con otros y, por tanto, se comprometen a intercambiarse información relevante para la conversación. Si le pregunto a alguien si Manuel es un buen estudiante y me responde que «suele ser puntual», interpretaré la respuesta presuponiendo que mi interlocutor coopera conmigo y que lo que me dice es relevante; de modo que no me quejaré de que no me haya respondido, sino que entenderé que la respuesta está implícita y se quiere decir que, aparte de la puntualidad, poco más se puede añadir de positivo sobre Manuel como estudiante. Mientras no se demuestre lo contrario, un hablante presupone que la persona con la que habla coopera con él.

En cuanto a la narración literaria, considerémosla parte de una clase mayor de textos, los «textos expositivos narrativos»; la relevancia de estos enunciados no depende de la información que aportan a su oyente o lector, sino de su «explicabilidad». Tanto si explicamos una anécdota a un amigo como si escribimos una novela para la posteridad, lo que hacemos es muy diferente de lo que se hace, por ejemplo, al testificar en un juicio: intentamos crear una historia que «valga la pena» para el oyente; que tenga algún tipo de finalidad o de sentido, que divierta o entretenga. Lo que distingue a los textos literarios de otros textos expositivos igualmente narrativos es que han superado un proceso de selección: han sido publicados, reseñados e impresos repetidamente, de modo que un lector se acerca a ellos con la seguridad de que a otros antes que a él les ha parecido que estaban bien construidos y «valían la pena». Por tanto, en la comunicación literaria, el principio de cooperación está «hiperprotegido». Nos haremos cargo de las oscuridades o irrelevancias manifiestas que encontremos, sin suponer que carecen de sentido. El lector presupone que las dificultades que le causa el lenguaje literario tienen una intención comunicativa y, en lugar de imaginar que el hablante o el escritor no está cooperando en la comunicación (como podríamos pensar en otros contextos), se esforzará por interpretar esos elementos que incumplen las convenciones de la comunicación eficiente integrándolos en

un objetivo comunicativo superior. La «literatura» es una etiqueta institucionalizada que nos permite esperar razonablemente que el resultado de nuestra esforzada lectura «valdrá la pena»; y gran parte de las características de la literatura se deriva de la voluntad de los lectores de prestar atención y explorar las ambigüedades, en lugar de correr a preguntar «¿qué quieres decir con eso?».

La literatura, podríamos concluir, es un acto de habla o un suceso textual que suscita ciertos tipos de atención. Contrasta con otras clases de actos de habla, como es el transmitir información, preguntar o hacer una promesa. En la mayoría de casos, lo que como lectores nos impele a tratar algo como literatura es, sencillamente, que lo encontramos en un contexto que lo identifica como tal: en un libro de poemas, en un apartado de una revista o en los anaqueles de librerías y bibliotecas.

Una incógnita pendiente

Nos queda todavía una incógnita por resolver. ¿Hay acaso maneras especiales de manejar el lenguaje que nos indiquen que lo que leemos es literatura? ¿O, por el contrario, cuando sabemos que algo es literatura le prestamos una atención diferente a la que damos a los periódicos y, en resultas, encontramos significados implícitos y un manejo especial del lenguaje? La respuesta más factible es que se dan ambos casos; a veces el objeto tiene características que lo hacen literario y otras veces es el contexto literario el que motiva la decisión. Que el lenguaje esté estructurado de forma rigurosa no es suficiente para convertir un texto en literario; no hay ningún texto más estructurado que la guía de teléfonos... Y no podemos tampoco convertir el primer texto que se nos ocurra en literario con solo aplicarle ese calificativo; no puedo tomar mi viejo manual de química y leerlo como una novela.

Por una parte, entonces, la literatura no es un mero marco en el que quepa cualquier forma de lenguaje, y no todas las frases que dispongamos en un papel como si fueran un poe-

ma lograrán funcionar como literatura. A su vez, no obstante, la literatura es más que un uso particular del lenguaje, pues muchas obras no hacen ostentación de esa supuesta diferencia; funcionan de un modo especial porque reciben una atención especial.

Nos las vemos con una estructura complicada. Las dos perspectivas se superponen parcialmente, se entrecruzan, pero no parece que se derive una síntesis. Podemos pensar que las obras literarias son un lenguaje con rasgos y propiedades distintivas, o que son producto de convenciones y una particular manera de leer. Ninguna de las dos perspectivas acoge satisfactoriamente a la otra, y tenemos que conformarnos con saltar de una a otra. Apuntaré a continuación cinco consideraciones que la teoría ha propuesto sobre la naturaleza de la literatura: en cada una partimos de un punto de vista razonable, pero al final debemos hacer concesiones a las otras propuestas.

La naturaleza de la literatura

1. La literatura trae «a primer plano» el lenguaje

Se suele decir que la «literariedad» reside sobre todo en la organización del lenguaje, en una organización particular que lo distingue del lenguaje usado con otros propósitos. La literatura es un lenguaje que trae «a primer plano» el propio lenguaje; lo rarifica, nos lo lanza a la cara diciendo «¡Mírame! ¡Soy lenguaje!», para que no olvidemos que estamos ante un lenguaje conformado de forma extraña. La poesía, de modo quizá más evidente que los otros géneros, organiza el sonido corriente del lenguaje de forma que lo percibamos. Veamos el comienzo de un soneto de Miguel Hernández:

> Tu corazón, una naranja helada
> con un dentro sin luz de dulce miera
> y una porosa vista de oro: un fuera
> venturas prometiendo a la mirada.

La disposición lingüística pasa a primer término (escúchese la repetida presencia de las erres, además del ritmo acentual o la rima), y aparecen imágenes de objetos inusuales como «un dentro sin luz»; todo indica que estamos ante un manejo especial del lenguaje que quiere atraer nuestra atención hacia las propias estructuras lingüísticas.

Pero es igualmente cierto que la mayoría de lectores no perciben los patrones lingüísticos a no ser que algo aparezca identificado como literatura. Al leer prosa corriente no estamos escuchando. El ritmo de mi frase anterior, por ejemplo, no habrá dejado huella en el oído del lector; pero si asoma una rima, el lector ya no escatima su atención y se aproxima... a escuchar atentamente. La rima, que es una señal convencional de literariedad, nos hace percibir el ritmo que previamente ya estaba en la frase. Cuando el texto que tenemos delante se etiqueta como literario, estamos dispuestos a prestar atención a cómo se organizan los sonidos y otros elementos del lenguaje que generalmente nos pasan inadvertidos.

2. La literatura integra el lenguaje

La literatura es un lenguaje en el que los diversos componentes del texto se relacionan de modo complejo. Si me llega una carta al buzón pidiéndome colaboración para una causa noble, difícilmente encontraré que su sonido sea un eco del sentido; pero en literatura hay relaciones —de intensificación o de contraste y disonancia— entre las estructuras de los diferentes niveles lingüísticos: entre el sonido y el sentido, entre la organización gramatical y la estructura temática. Una rima, al unir dos palabras (*helada/mirada*), nos lleva a relacionar su significado (la «mirada helada» podría resumir la actitud que el yo poético percibe en su amada).

Pero ninguna de las dos propuestas vistas hasta ahora, ni ambas en conjunto, nos definen qué es la literatura. No toda la literatura trae a primer término el lenguaje como se sugiere en la consideración 1, pues muchas novelas no lo hacen:

> Una muralla de piedra, negruzca y alta, rodea a Urbía. Esta muralla sigue a lo largo del camino real, limita el pueblo por el norte, y al llegar al río se tuerce, tropieza con la iglesia, a la que coge, dejando parte del ábside fuera de su recinto, y después escala una altura y envuelve la ciudad por el sur.

Con estas palabras empieza no una guía rural, sino *Zalacaín el aventurero*, de Pío Baroja. Igualmente, no todos los textos que traen el lenguaje a un primer plano son literatura; los trabalenguas («Tres tristes tigres comían trigo en un trigal») son considerados literatura muy raramente, pero llaman la atención sobre el lenguaje mismo, además de lenguarnos la traba. Los anuncios publicitarios hacen gala de los recursos lingüísticos más llamativos de forma muchas veces más radical que la poesía, y la integración de los diferentes niveles lingüísticos puede ser más chillona. Así, Roman Jakobson cita como ejemplo clave de la función poética no un verso de un poema, sino el eslogan político de la campaña presidencial de Dwight D. («Ike») Eisenhower: *I like Ike* («Me gusta Ike»). A través de un juego de palabras, resulta que tanto yo —*I*, el sujeto de la frase— como el candidato *Ike* —el objeto del verbo— estamos integrados en el núcleo verbal: *like*-gustar. ¿Cómo no va a gustarme si *like* y *Ike* son incluso difíciles de distinguir? Parece que hasta al lenguaje le guste ese ajuste... En definitiva, no se trata tanto de que las relaciones entre los niveles lingüísticos sean relevantes sólo en literatura, sino de que en literatura es más probable que busquemos y encontremos un uso productivo de la relación entre forma y contenido o entre tema y lenguaje; y al intentar entender en qué contribuye cada elemento al efecto global, hallaremos integración, armonía, tensión o disonancia.

Las explicaciones de la literariedad que recurren a la rarificación o la integración del lenguaje no conducen a tests que pueda aplicar, pongamos, un marciano para separar la literatura de las otras formas de escritura. Sucede más bien que estas explicaciones —como la mayoría de pretensiones de definir la naturaleza de la literatura— dirigen la atención

a determinados aspectos de la literatura que se consideran esenciales. Leer un texto como literatura, nos dicen estas aproximaciones, es mirar ante todo la organización del lenguaje; no es leerlo como expresión de la psique del autor o como reflejo de la sociedad que lo ha producido.

3. La literatura es ficción

Una de las razones por las que el lector presta una atención diferente a la literatura es que su enunciado guarda una relación especial con el mundo; una relación que denominamos «ficcional». La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito (conformado a partir de las decisiones de la obra sobre qué se debe explicar y qué se supone que sabe o no sabe el receptor). Las obras literarias se refieren a personajes ficticios y no históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn, el capitán Alatriste), pero la ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos. Los elementos «deícticos» del lenguaje (elementos de orientación, cuya referencia depende de la situación de enunciación), como los pronombres (yo, tú) o los adverbios de tiempo y lugar (aquí, allá, arriba, hoy, ayer, mañana), funcionan de un modo particular en las obras literarias. El *ahora* de un poema («Agora que sé d'amor me metéis monja», como dice la canción tradicional) no se refiere al instante en que se compuso el poema o se publicó por primera vez, sino al tiempo interno del poema, propio del mundo ficticio de lo narrado. Y el «yo» que aparece en un poema, como el de Lorca «Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela», es también ficcional; se refiere al yo que dice el poema, que puede ser muy diferente del individuo empírico, Federico García Lorca. (Puede haber vínculos muy estrechos entre lo que le sucede al yo poético o al yo narrador y lo que le haya sucedido al escritor en un momento de su vida. Pero un poema de un escritor viejo puede presentarse en la voz

de un yo poético joven y viceversa. Y, de forma más evidente en el caso de la novela, el narrador, el personaje que dice «yo» al par que cuenta la historia, puede tener experiencias y expresar opiniones muy diferentes de las de sus autores.) En la ficción, la relación entre lo que dice el yo ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate. Lo mismo sucede con la relación entre los sucesos ficticios y las circunstancias del mundo. El discurso no ficcional acostumbra a integrarse en un contexto que nos aclara cómo tomarlo: un manual de instrucciones, un informe periodístico, la carta de una ONG. Sin embargo, el concepto de ficción deja abierta, explícitamente, la problemática de sobre qué trata en verdad la obra ficcional. La referencia al mundo no es tanto una propiedad de los textos literarios como una función que la interpretación le atribuye. Si quedo con alguien para cenar «en el Hard Rock Café, mañana, a las diez», él o ella entenderán que es una invitación concreta e identificarán la referencia espacial y temporal según el contexto de la enunciación («mañana» será por ejemplo el 14 de junio de 2003, «las diez» son las diez de la noche, hora peninsular). Pero cuando el poeta Ben Jonson escribe un poema «Invitando a un amigo a cenar», la ficcionalidad del poema conlleva que su relación con el mundo esté sujeta a interpretaciones: el contexto del mensaje es literario y hay que decidir si consideramos que el poema caracteriza sobre todo la actitud de un emisor ficcional, si bosqueja un modo de vida pretérito o si sugiere que la amistad y los placeres humildes son esenciales para la felicidad humana.

¿Cómo interpretar *Hamlet*? Entre otras cosas, deberemos decidir si creemos que trata, pongamos, de los problemas de los príncipes daneses o bien del dilema del hombre del Renacimiento que experimenta cambios en la concepción del yo; o si quizá habla de las relaciones en general de los hombres con su madre, o tal vez afronta la cuestión de cómo una representación (incluyendo una representación literaria) afecta a la manera en que damos sentido a nuestra experiencia. Hay referencias a Dinamarca a lo largo y ancho de la obra, pero eso no significa que sea necesario leer *Hamlet* como una obra

sobre Dinamarca; esa es una decisión interpretativa. Podemos relacionar la obra con el mundo en diferentes niveles. La ficcionalidad de la literatura separa el lenguaje de otros contextos en los que recurrimos al lenguaje, y deja abierta a interpretación la relación de la obra con el mundo.

4. La literatura es un objeto estético

Las tres características de la literatura que hemos visto hasta aquí —los niveles suplementarios de la organización lingüística, la separación de los contextos prácticos de enunciación y la relación ficcional con el mundo— se pueden agrupar bajo el encabezamiento de «función estética del lenguaje». Estética es el nombre tradicional de la teoría del arte, que ha debatido por ejemplo si la belleza es una propiedad objetiva de las obras de arte o si se trata de una respuesta subjetiva de los espectadores, o también cómo se relaciona lo bello con lo bueno y lo verdadero.

Para Immanuel Kant, el teórico principal de la estética moderna en Occidente, recibe el nombre de «estético» el intento de salvar la distancia entre el mundo material y el espiritual, entre el mundo de las fuerzas y las magnitudes y el mundo de los conceptos. Un objeto estético, como podría ser una pintura o una obra literaria, ilustra la posibilidad de reunir lo material y lo espiritual gracias a su combinación de forma sensorial (colores, sonidos) y contenido espiritual (ideas). Una obra literaria es un objeto estético porque, con las otras funciones comunicativas en principio puestas entre paréntesis o suspendidas, conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido.

Los objetos estéticos, para Kant y otros teóricos, tienen una «finalidad sin finalidad». Su construcción tiene una finalidad; se los organiza para que todas sus partes cooperen para lograr un fin. Pero esa finalidad es la propia obra de arte, el placer de la creación o el placer ocasionado por la obra, no una finalidad externa. En la práctica, esto supone que consi-

derar un texto como literario es preguntar cómo contribuyen las partes al efecto global, pero en ningún caso creer que la intención última de una obra es cumplir un objetivo, como por ejemplo informarnos o convencernos. Cuando decíamos que una narración es un acto de lenguaje cuya relevancia depende de su «explicabilidad», quedaba implícito que hay una finalidad en las historias (cualidades que pueden convertirla en «buenas historias»), pero que ésta no se enlaza con propósitos externos; en ese momento estamos describiendo la función afectiva, estética, de las historias, incluidas las no literarias. Una buena historia se puede explicar, impacta en el lector o el oyente como algo que «vale la pena». Quizá divierta o enseñe o provoque, puede ocasionar una variedad de efectos, pero no podemos definir las buenas historias, en general, dependiendo de si originan alguno de estos efectos.

5. La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva

La teoría reciente ha defendido que las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman. Esta noción se designa a veces con el curioso nombre de «intertextualidad». Una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos. Leer algo como literatura es considerarlo un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos: por ejemplo, cuando un poema juega con las posibilidades creadas por los poemas previos, o una novela escenifica y critica la retórica política de su tiempo. El soneto de Shakespeare «My mistress' eyes are nothing like the sun» («Los ojos de mi señora no son comparables con el Sol») recoge las metáforas de la tradición previa de poesía amorosa para negarlas («But no such roses see I in her cheeks», «yo no veo rosas tales en sus mejillas»); para negarlas como medio de elogiar a una mujer que «cuando camina, pisa en el suelo» («when she walks, treads on the

ground»). El poema tiene sentido en relación con la tradición que lo hace posible.[3]

Si leer un poema como literatura es relacionarlo con otros poemas, comparar y contrastar la manera en que crea sentido con la manera en que lo crean otros, resulta posible por tanto leer los poemas como si en cierta medida trataran sobre la propia poesía: se relacionan con las operaciones de la imaginación y la interpretación poética. Estamos aquí ante otra noción que ha sido importante en la teoría reciente: la literatura reflexiona sobre sí misma, es «autorreflexiva». Las novelas tratan hasta cierto punto de las novelas, de qué problemas y qué posibilidades se encuentran al representar y dar forma o sentido a nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, *Madame Bovary* se puede leer como la exploración de las relaciones entre la «vida real» de Emma Bovary y la manera en que tanto las novelas románticas que ella lee como la propia novela de Flaubert dan sentido a esa experiencia. Siempre podemos preguntar a una novela (o a un poema) cómo lo que deja implícito sobre la construcción del sentido es un comentario a la manera en que lleva a cabo la construcción del sentido.

En la práctica literaria, los autores persiguen renovar o hacer avanzar la literatura y con ello, implícitamente, reflexionan sobre ella. Pero de nuevo, hallaremos que esta característica se da por igual en otras formas: el significado de un adhesivo de coche, como el de un poema, puede depender de los adhesivos anteriores: el eslogan reciente «Nuke a Whale for Jesus!» («¡Haga estallar una ballena, por Dios!») no tiene sentido sin sus precedentes «No nukes» («Armas nucleares no»), «Save the Whales» («Salvemos las ballenas») y «Jesus saves» («Jesús te salva»), y se podría decir, sin duda, que «Nuke a

3. Se trata del soneto CXXX de Shakespeare. Podemos hallar un juego parecido frente a la tradición amorosa previa, por ejemplo, en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola que comienza «No fueron tus divinos ojos, Ana, / los que al yugo amoroso me han rendido; / ni los rosados labios, dulce nido / del ciego niño, donde néctar mana...». En este caso el objetivo es elogiar el alma frente a la apariencia física: «Tu alma, que en tus obras se trasluce, es la que sujetar pudo la mía...». (*N. del t.*)

Whale for Jesus» trata en realidad *de* los adhesivos. La intertextualidad y la autorreflexividad de la literatura, por tanto, no son un rasgo distintivo, sino el llevar a primer plano ciertos aspectos del uso del lenguaje y ciertas cuestiones sobre la representación que se pueden observar también en otros textos.

¿Propiedades o consecuencias?

En los cinco casos hemos encontrado la situación que mencionábamos más arriba: estamos ante lo que podemos describir como propiedades de las obras literarias, ante características que las señalan como literarias, pero que podrían ser consideradas igualmente resultado de haber prestado al texto determinado tipo de atención; otorgamos esta función al lenguaje cuando lo leemos *como* literatura. Ninguna de estas perspectivas, se diría, puede englobar al resto para convertirse en la perspectiva exhaustiva. Los rasgos propios de la literatura no se pueden reducir ni a propiedades objetivas ni a meras consecuencias del modo en que enmarcamos el lenguaje. Hay para ello una razón fundamental, que ya vimos en los pequeños experimentos mentales al comienzo de este capítulo: el lenguaje se resiste a los marcos que le imponemos. Es difícil convertir el pareado «We dance round in a ring...» en un horóscopo de periódico, o la instrucción «Agítese enérgicamente» en un poema que agite nuestro ánimo. Al tratar algo como literatura, al buscar esquemas rítmicos o coherencia, el lenguaje se nos resiste; tenemos que trabajar en él, trabajar junto a él. En definitiva, la «literariedad» de la literatura podría residir en la tensión que genera la interacción entre el material lingüístico y lo que el lector, convencionalmente, espera que sea la literatura. Pero lo afirmo no sin precaución, pues en las cinco aproximaciones anteriores se ha visto que todos los rasgos identificados como características importantes de la literatura han acabado por no ser un rasgo *definitorio*, ya que se observa que funcionan por igual en otros usos del lenguaje.

Las funciones de la literatura

Al comienzo de este capítulo decíamos que la teoría literaria de los últimos veinte años no ha concentrado sus análisis en la diferencia entre las obras literarias y no literarias. Lo que han emprendido los teóricos es una reflexión sobre la literatura como categoría social e ideológica, sobre las funciones políticas y sociales que se creía que realizaba ese algo llamado «literatura». En la Inglaterra del siglo XIX, la literatura surgió como una idea de extraordinaria importancia, un tipo especial de escritura encargado de diversas funciones. Se convirtió en un sujeto de instrucción en las colonias del Imperio Británico, con la misión de que los nativos apreciaran la grandeza de Inglaterra y se comprometieran, como partícipes agradecidos, en una empresa civilizadora de alcance histórico. En la metrópoli debía contrarrestar el egoísmo y el materialismo fomentados por la nueva economía capitalista, ofreciendo valores alternativos a las clases medias y los aristócratas y despertando el interés de los trabajadores por la cultura que, materialmente, los relegaba a una posición subordinada. De una tacada, la literatura iba a enseñar la apreciación desinteresada del arte, despertar un sentimiento de grandeza de la patria, generar compañerismo entre las clases y, en última instancia, funcionar como sustituto de la religión, que ya no parecía capaz de mantener unida a la sociedad.

Cualquier conjunto de textos que pueda conseguir todo eso sería, desde luego, muy especial. ¿Qué hay en la literatura para que se pudiera pensar que hacía todo eso? En ella encontramos algo a la vez fundamental y singular: ejemplaridad. Una obra literaria es, paradigmáticamente —tomemos *Hamlet*—, la historia de un personaje ficticio: se presenta, en cierta medida, como ejemplar (si no fuera así, ¿por qué la leeríamos?), pero a la vez se resiste a definir el ámbito de alcance de esa ejemplaridad; de aquí la facilidad con la que lectores y críticos hablan de la «universalidad» de la literatura. La estructura de la obra literaria es tal que resulta más sencillo tomar el

texto como si nos hablara de la «condición humana» en general que especificar qué categorías más específicas son las que describe o ilumina. ¿*Hamlet* trata sólo de los príncipes, de los hombres del Renacimiento, de los jóvenes introspectivos, o de las personas cuyo padre muere en circunstancias oscuras? Todas esas respuestas parecen insuficientes; resulta más sencillo no responder y aceptar implícitamente, con ello, una posible universalidad. En su particularidad, las novelas, los poemas y las obras de teatro declinan explorar *de qué* son un ejemplo, a la vez que invitan al lector a implicarse en los pensamientos y concepciones del narrador y sus personajes.

Sin embargo, la combinación de una propuesta universalizable con el hecho de que la literatura se dirige a todos los que leen la lengua en que ha sido escrita ha desarrollado una potente función *nacional*. Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la expansión del nacionalismo*, una obra de historia política que ha ejercido influencia como teoría, ha defendido que las obras literarias —particularmente la novela— ayudaron a crear comunidades nacionales al postular una amplia comunidad de lectores y apelar a ella; esta comunidad es limitada, pero en principio abierta a todos los que pueden leer la lengua. «La ficción», escribe Anderson, «se filtra callada y continuadamente en la realidad, creando esa notoria confianza de la comunidad en el anonimato que es el hito de las naciones modernas». Presentar a los personajes, narradores, argumentos y temas de la literatura inglesa como potencialmente universales es promover una comunidad imaginaria, abierta pero limitada, a la cual se invita a que aspiren, por ejemplo, los súbditos de las colonias británicas. De hecho, cuanto más se acentúa la universalidad de la literatura, ésta puede desarrollar en mayor medida una función nacional: reivindicar la universalidad de la visión del mundo que nos ofrece Jane Austen convierte a Inglaterra, sin duda, en un lugar muy especial, que muestra las normas del gusto y la conducta y, ante todo, los escenarios éticos y las circunstancias sociales en los que se resuelven las cuestiones de moral y se forma la personalidad.

La literatura se ha considerado un tipo especial de escritura que podía civilizar, se decía, no sólo a las clases bajas sino también a la aristocracia y a las clases medias. Esta perspectiva de la literatura como un objeto estético capaz de hacernos «mejores» se vincula con una determinada idea del sujeto, que la teoría ha dado en llamar el «sujeto liberal»: el individuo definido no por su condición e intereses sociales, sino por una subjetividad individual (racional y moral) que se cree esencialmente libre de determinantes sociales. El objeto estético, carente de finalidad práctica, nos despierta maneras particulares de reflexión e identificación y con ello nos ayuda a convertirnos en «sujeto liberal», mediante el ejercicio libre y desinteresado de una facultad imaginativa que combina el saber y el juicio en la proporción correcta. La literatura lo consigue, se pensaba, al animar al lector a considerar situaciones complejas sin necesidad de emitir un juicio urgente sobre ellas, al comprometer nuestra mente en cuestiones éticas e inducirnos a examinar conductas humanas (incluyendo la propia) como lo haría un extraño o un lector de novelas. Ensalza el desinterés, enseña a tener sensibilidad y realizar distinciones sutiles, nos mueve a identificarnos con hombres y mujeres de otra condición y, en consecuencia, promueve el compañerismo. En 1860, un educador sostenía que

> al departir con los pensamientos y dichos de los que son líderes intelectuales de la raza, nuestros corazones terminan por latir en acordamiento con un sentir de humanidad universal. Descubrimos que no existe diferencia de clase, partido o credo que pueda destruir la facultad del genio de cautivar e instruir; y que, por encima del humo y la agitación, del estruendo y la confusión de la vida inferior del hombre con sus congojas, sus ocupaciones y discusiones, existe una serena y luminosa tierra de la verdad, donde todos pueden encontrarse y esparcirse en común.

Las discusiones teóricas recientes han puesto en duda, comprensiblemente, esta concepción de la literatura, y han denunciado en particular la mistificación que pretende dis-

traer de la miseria de su condición a los trabajadores, ofreciéndoles acceso a esta «región superior»; pues, como dice Terry Eagleton, «si no se arroja a las masas unas cuantas novelas, quizás acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas». Sin embargo, en nuestro examen de qué se afirma que hace la literatura, de cómo funciona en tanto que práctica social, nos encontraremos con argumentos varios que no será fácil cohonestar.

Se ha concedido a la literatura funciones diametralmente opuestas. ¿Es acaso la literatura un instrumento ideológico, un conjunto de relatos que seducen al lector para que acepte la estructura jerárquica de la sociedad? Si las novelas dan por sentado que la mujer debe alcanzar su felicidad, en el supuesto de que deba, en el matrimonio; o si aceptan con naturalidad las clases sociales explorando cómo una doncella virtuosa puede casarse con un lord, están operando con ello una legitimación de acuerdos históricos contingentes. ¿O tal vez la literatura es, por el contrario, la plaza en que se revela la ideología, se expone como algo cuestionable? La literatura representa, por ejemplo, de modo potencialmente intenso y afectivo, la limitada variedad de opciones que históricamente se ha ofrecido a las mujeres y, al evidenciarlas, crea la posibilidad de *no* aceptarlas. Ambas afirmaciones son perfectamente plausibles: que la literatura es vehículo de la ideología o que es un instrumento para desarmarla. De nuevo, hallamos aquí una complicada oscilación entre «propiedades» potenciales de la literatura y la atención que hace resaltar esas propiedades.

La relación entre literatura y acción también se ha contemplado con enfoques contrarios. Unos teóricos han mantenido que la literatura fomenta, como instrumentos de nuestro compromiso con el mundo, la lectura y la reflexión en solitario y, por tanto, contrarresta las actividades sociales y políticas que pueden ocasionar un cambio. En el mejor de los casos promueve la objetividad y una apreciación positiva de la diversidad, en el peor genera pasividad y aceptación de lo existente. Pero hay que destacar que, históricamente, la literatura se ha considerado peligrosa: impulsa a cuestionar la autoridad y las convenciones sociales. Platón expulsó a los poetas de su república ideal, porque sólo podían causar daño; y las novelas han tenido la fama durante mucho tiempo de crear insatisfacción en los lectores para con la vida que han heredado y despertarles el anhelo de algo nuevo, ya sea la vida en la gran ciudad, el amor o la revolución. Al hacer posible que nos identifiquemos con gente de nuestra clase, sexo, raza, nación o edad, los libros promueven un compañerismo que disuade de la lucha; pero también pueden transmitir con vivacidad una sensación de injusticia que posibilite el progreso social. Históricamente, se ha atribuido a la literatura la capacidad de producir cambios: *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, fue un *best-seller* en su día y ayudó a extender la repugnancia por la esclavitud que hizo posible la guerra civil americana.

En el capítulo 8 volveremos sobre las cuestiones de la identificación y sus efectos: ¿qué papel desempeña la identificación del lector con los personajes o narradores? De momento, notemos sobre todo la complejidad y diversidad de la literatura en cuanto institución y práctica social. Después de todo, estamos ante una institución que se funda en la posibilidad de decir todo lo imaginable. Esto es esencial en literatura: frente a cualquier ortodoxia, cualquier creencia o cualquier valor, la literatura puede imaginar una ficción diferente y monstruosa, burlarse, parodiar. Desde las novelas del Marqués de Sade, que pretendían averiguar qué ocurriría en un mundo en el que las acciones correspondieran a una naturaleza entendida como apetencia inmoderada, hasta *Los versos satánicos* de Salman Rushdie, que ha causado tanto escándalo por su uso de nombres y motivos sagrados en un contexto de sátira y parodia, la literatura ha sido siempre la posibilidad de exceder ficcionalmente lo que se ha escrito o pensado con anterioridad. Cualquier idea que tenga sentido, la literatura puede convertirla en sinsentido, dejarla atrás, transformarla de modo que cuestione su legitimidad y adecuación.

La literatura ha sido la actividad de una elite cultural y lo que se ha denominado en ocasiones «capital cultural»: aprender literatura es una inversión en cultura que se rentabilizará de diversas maneras, por ejemplo ayudándonos a integrarnos entre personas de un estatus social más elevado. Pero la literatura no puede reducirse a esta función social conservadora: provee escasamente de «valores familiares», pero muestra la seducción de toda clase de crímenes, como la revuelta de Satán contra Dios en *El Paraíso perdido* de Milton o el asesinato de una vieja por Raskólnikov en *Crimen y castigo* de Dostoiesvki. Nos impele a resistirnos a los valores capitalistas, a los aspectos prácticos de ganar y gastar. La literatura es tanto el ruido como la información de la cultura. Es una fuerza de entropía a la vez que capital cultural. Es escritura, exige una lectura y compromete al lector en los problemas del significado.

La paradoja de la literatura

La literatura es una institución paradójica, porque crear literatura es escribir según fórmulas existentes (crear algo que tiene el aspecto de un soneto o que sigue las convenciones de la novela), pero es también contravenir esas convenciones, ir más allá de ellas. La literatura es una institución que vive con la evidenciación y la crítica de sus propios límites, con la experimentación de qué sucederá si uno escribe de otra manera. Por tanto literatura es a la vez sinónimo de lo plenamente convencional —el *corazón* disputa con la *razón*, una doncella es hermosa y un caballero es valiente— y de lo rupturista, en que el lector debe esforzarse por crear cualquier mínimo sentido, como en *Finnegans Wake* de Joyce o en este fragmento del «Galimatazo» de Lewis Carroll:

> Brillaba, brumeando negro, el sol;
> agiliscosos giroscaban los limazones
> banerrando por las váparas lejanas;

> mimosos se fruncían los borogobios
> mientras el momio rantas murgiflaba...[4]

La pregunta de qué es literatura no surge, según sugerí más arriba, porque se tema confundir una novela con un estudio histórico o el horóscopo semanal con un poema. Ocurre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una manera concreta la literatura, adquieran valor los métodos críticos que ellos consideran más pertinentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos supuestamente fundamentales y distintivos de la literatura. En el contexto de la teoría reciente, esta pregunta tiene importancia porque ha desvelado la literariedad de toda clase de textos. Pensar la literariedad, entonces, es mantener ante nosotros, como recursos para el análisis de esos discursos, ciertas prácticas que la literatura suscita: la suspensión de la exigencia de inteligibilidad inmediata, la reflexión sobre qué implican nuestros medios de expresión y la atención a cómo se producen el significado y el placer.

4. Es el famoso «Jabberwocky» de *Alicia a través del espejo* (en traducción de Jaime Ojeda, Alianza, Madrid, 1973, p. 46). El original inglés empieza: «'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe...». (*N. del t.*)

3

LA LITERATURA Y LOS ESTUDIOS CULTURALES

Al observar el panorama reciente de los estudios literarios, hallamos doctores de literatura francesa que escriben libros sobre el tabaco o sobre la obsesión de los norteamericanos con la grasa; shakespearianos que analizan la bisexualidad; expertos en realismo que estudian a los asesinos en serie... ¿Qué está sucediendo?

Se trata de los *cultural studies* o estudios culturales, una actividad fundamental en las humanidades durante la década de 1990. Algunos profesores universitarios han pasado de Milton o Cervantes a Madonna, de Shakespeare a las telenovelas, abandonando por completo el estudio de la literatura. ¿Qué relación guarda esto con la teoría literaria?

La teoría ha enriquecido y fortalecido sobremanera el estudio de las obras literarias, pero, según indicamos en el capítulo 1, la teoría no es la teoría *de la literatura*. Si hubiera que decir *de qué* es teoría la «teoría», la respuesta sería del tipo «de las prácticas significativas», esto es, la producción y representación de la experiencia y la constitución del sujeto humano; en definitiva, *de la cultura* en su sentido más amplio. Resulta llamativo observar que el campo de los estudios culturales, tal como se ha desarrollado, es tan confusamente interdisciplinario y tan difícil de definir como la propia «teoría». Se podría decir que ambos van de la mano; la «teoría» es la teoría y los estudios culturales la práctica. *Los estudios culturales son la práctica cuya teoría es lo que, para entendernos, llamamos «teoría»*. Algunos investigadores de estudios culturales han discutido la necesidad de la «alta teoría», pero eso sólo indica un deseo comprensible de que no se les achaque responsabilidad en el inacabable e intimidatorio corpus de la

teoría. Los estudios culturales, en realidad, dependen sobremanera de los debates teóricos sobre el significado, la identidad, la representación y la responsabilidad personal que se recogen en este libro.

¿Cuál es la relación, entonces, entre los estudios literarios y los estudios culturales? En su concepción más amplia, el proyecto de los estudios culturales es entender cómo funciona la cultura, sobre todo en el mundo actual: cómo funcionan los productos culturales y cómo se construyen y organizan las identidades culturales del individuo o el grupo, en un mundo en que conviven comunidades diversas y entremezcladas, poderes estatales, industrias mediáticas y empresas multinacionales. En principio, por tanto, los estudios culturales incluyen los estudios literarios, abarcando y examinando la literatura como una práctica cultural particular. Pero ¿de qué tipo de inclusión se trata? Hay gran polémica en torno a esta pregunta. ¿Son los estudios culturales un proyecto vasto, dentro del cual los estudios literarios ganan en fuerza y en perspicacia, o, por el contrario, los absorberán y destruirán la literatura? Para comprender la situación necesitamos disponer de más información sobre el origen de los estudios culturales.

El origen de los estudios culturales

Los estudios culturales modernos tienen una doble filiación. En primer lugar, derivan del estructuralismo francés de los años sesenta (véase el Apéndice), que consideraba la cultura, incluyendo la literatura, como una serie de prácticas cuyas reglas y convenciones hay que describir. Una obra temprana de estudios culturales, *Mitologías*, de Roland Barthes (1957), emprende breves «lecturas» de una variada muestra de actividades culturales, desde la lucha profesional americana y los anuncios de coches a objetos culturales tan míticos como el vino francés o el cerebro de Einstein. Barthes tiene especial interés en combatir la mistificación de lo aparentemente natural de nuestra cultura, mostrando que lo «natural» se basa

en construcciones contingentes, históricas. Al analizar prácticas culturales, Barthes identifica las convenciones subyacentes y sus implicaciones sociales. Compárese la lucha profesional con el boxeo, por ejemplo, y se verán convenciones diferentes: los boxeadores se comportan estoicamente al encajar un golpe, mientras que los luchadores se retuercen agónicamente y asumen roles estereotipados del modo más exagerado. En el boxeo las reglas son exteriores al combate, en el sentido de que designan límites que no se pueden contravenir, mientras que en la lucha las reglas son mucho más *internas* al combate, son convenciones que aumentan las posibilidades de producir significado: las reglas existen para ser violadas de modo flagrante, para que el «malo» o traidor se revele como un ser perverso y antideportivo y despierte la furia vengativa de los espectadores. Así, la lucha profesional proporciona sobre todo la satisfacción de la inteligibilidad moral, pues en ella lo bueno y lo malo se oponen claramente. Con su análisis de las prácticas culturales desde la literatura culta a la moda o la comida, *Mitologías* impulsó la lectura de las connotaciones de las imágenes culturales y el análisis de cómo funcionan socialmente las extrañas construcciones culturales.

La segunda fuente de los estudios culturales contemporáneos es la teoría literaria marxista de Gran Bretaña. La obra de Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958) y del fundador del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957), buscó recuperar y analizar la cultura de la clase trabajadora, que se había perdido de vista al identificar la cultura con la literatura culta. Este proyecto de recuperación de voces perdidas y de reescritura de la historia desde abajo se enfrentaba a otra teorización de la cultura —la de la teoría marxista continental— que analizaba la cultura de masas, por oposición a la «cultura popular», como una formación ideológica represiva; como significados cuya función era asentar a los lectores o espectadores como consumidores y justificar los procedimientos del poder estatal. La interacción entre estos dos análisis de la cultura —la cultura como expresión *de* las personas

o como imposición *a* las personas— ha resultado crucial en el desarrollo de los estudios culturales, primero en Gran Bretaña y luego en otros países.

Tensiones

Los estudios culturales se han visto recorridos, en esta tradición, por la tensión entre el deseo de recuperar la cultura popular, como expresión del pueblo, y asimismo de otorgar voz a la cultura de los grupos marginados, y por otra parte el estudio de la cultura de masas como imposición ideológica, como formación ideológica opresiva. Por un lado, es importante estudiar la cultura popular, porque nos pone en contacto con algo básico en las vidas de la gente corriente, su cultura, por oposición a la cultura esteticista o universitaria. Por otro lado, se observa en los estudios culturales un impulso decidido de mostrar cómo las fuerzas culturales nos manipulan o nos dan forma. ¿Hasta qué punto una persona es construida como sujeto por formas y prácticas culturales, que la «interpelan» o se dirigen a ella *como si* fuera una persona con sus deseos y valores particulares? El concepto de *interpelación* proviene del teórico marxista francés Louis Althusser. Las prácticas culturales —los anuncios publicitarios, por ejemplo— se dirigen a nosotros como un tipo particular de sujeto: un consumidor que valora determinadas propiedades; y, al ser tratados así repetidamente, acabamos por ocupar esa posición. Los estudios culturales se preguntan en qué medida nos manipulan las formas culturales y en qué medida o de qué manera podemos usarlas para otros propósitos, ejercitando nuestra responsabilidad o «agencia», como suele decirse actualmente. (La cuestión de la «agencia» [*agency*], por nombrarla taquigráficamente, es la cuestión de hasta qué punto podemos ser sujetos responsables de nuestras acciones o nuestras acciones nos son impuestas por fuerzas que no controlamos.)

Los estudios culturales viven en la tensión que surge entre el deseo del investigador de analizar la cultura como un

conjunto de códigos y prácticas que aliena al pueblo de sus intereses y crea los deseos que éste acaba teniendo y, en segundo lugar, el deseo del investigador de encontrar en la cultura popular una forma de expresión auténtica y valiosa. Una solución consiste en mostrar que la gente puede usar los materiales culturales que les endilga el capitalismo, a través de su industria mediática, para crear una cultura propia. La cultura popular se hace con la cultura de masas; se hace con medios culturales que se oponen a ella y por tanto es una cultura de combate, una cultura cuya creatividad radica en usar los productos de la cultura de masas.

La investigación en estudios culturales se ha familiarizado en gran manera con el carácter problemático de la identidad y los múltiples modos en que la identidad se forma, experimenta y transmite. Especialmente significativo, por tanto, ha sido el estudio de las culturas e identidades culturales inestables que surgen de grupos —como las minorías étnicas, los inmigrantes o las mujeres— que pueden tener problemas para identificarse con la cultura mayor en que se encuentran; y esta cultura es, a su vez, una construcción ideológica cambiante.

Pero la relación entre los estudios culturales y los estudios literarios sigue siendo complicada. En principio, los estudios culturales lo abarcan todo: Shakespeare y la música rap, la alta cultura y la cultura popular, la cultura del pasado y la del presente. Pero en la práctica, como el significado se crea siempre a partir de la diferencia, se hacen estudios culturales *en oposición a* otras opciones. ¿En oposición a qué? Dado que los estudios culturales surgieron como una rama de los estudios literarios, la respuesta suele ser «en oposición a los estudios literarios, concebidos tradicionalmente»; es decir, a los que tienen por objeto la interpretación de las obras literarias entendidas como realización de sus autores y consideran que la razón primordial para el estudio de la literatura reside en el valor singular de las grandes obras: su complejidad, belleza, lucidez, universalidad y los beneficios potenciales que de todo ello se derivan para el lector.

Pero en realidad nunca ha habido en los estudios literarios una concepción unificada de sus objetivos, ni tradicional ni moderna; y desde la llegada de la teoría, han sido una disciplina particularmente combativa y combatida, en la que todo tipo de proyectos, referidos a obras literarias o no literarias, compiten por atraer la atención del investigador.

En principio, pues, no hay necesidad de conflicto entre los estudios culturales y los literarios. Los estudios literarios no están comprometidos con ninguna concepción del objeto literario que por fuerza deban repudiar los estudios culturales. Además, éstos surgieron como aplicación de técnicas de análisis literario a otros materiales culturales; operan sobre los artefactos culturales como sobre «textos» que hay que leer antes que como objetos que solamente se pueden contar. Y, complementariamente, los estudios literarios se beneficiarían si la literatura se estudiara como una práctica cultural singular y se pusieran sus obras en relación con discursos de otra clase. La teoría literaria ha obrado ya una expansión de la variedad de discursos para los que la literatura tiene una respuesta e igualmente una focalización de la atención sobre las diversas maneras en que la literatura resiste a las ideas de su época o las complica. En lo fundamental, los estudios culturales, que insisten en estudiar la literatura como una práctica significativa más y en examinar los roles culturales de los que se la ha investido, pueden intensificar el estudio de la literatura como un fenómeno intertextual complejo.

La discusión sobre la relación entre los estudios culturales y los literarios se puede resumir en torno a dos puntos: 1) lo que se conoce como el «canon literario», las obras que se suelen estudiar en escuelas y universidades y se juzgan parte de nuestro «patrimonio cultural»; 2) los métodos más adecuados para el análisis de objetos culturales.

1. El canon literario

¿Qué será del canon literario si los estudios culturales absorben a los literarios? ¿Los culebrones han sustituido a Shakespeare? De ser así, ¿es culpa de los estudios culturales? Y éstos, al promover el estudio de películas, televisión y otras formas culturales por encima de los clásicos de la literatura universal, ¿acaso no van a matar a la literatura?

La teoría ya recibió la misma crítica por querer impulsar la lectura de textos filosóficos o psicoanalíticos conjuntamente con los literarios: aparta a los estudiantes de los clásicos. Pero el canon literario tradicional ha ganado en vigor con los aportes de la teoría; desde luego en el ámbito de la literatura en lengua inglesa ha abierto la puerta a nuevas maneras de leer las «grandes obras». Nunca se había escrito tanto sobre Shakespeare; se lo analiza desde todos los ángulos imaginables y se lo interpreta con terminología feminista, marxista, psicoanalítica, neohistoricista o deconstructiva. Wordsworth ha dejado de ser un «poeta de la naturaleza» para convertirse en una figura clave de la modernidad. Las que sin duda sí han sido abandonadas son las obras «menores», que solían recibir atención cuando el estudio literario debía «cubrir» los géneros a través de períodos históricos. Shakespeare recibe mayor número de lecturas e interpretaciones más enérgicas que nunca; pero ciertamente Marlowe, Beaumont y Fletcher, Dekker, Heywood y Ben Jonson —los otros dramaturgos que desarrollaron su obra en los reinados de Isabel I y Jacobo I— son poco leídos hoy en día.

¿Tendrían los estudios culturales un efecto similar? ¿Proporcionarían nuevos contextos y aumentarían para unas pocas obras la diversidad de temas tratados, alejando a los estudiantes de otros textos? Hasta el momento, al desarrollo de los estudios culturales ha acompañado una expansión del canon literario (sin ser la causa de ello, no obstante). La literatura (en lengua inglesa) que se suele enseñar hoy incluye textos escritos por mujeres y por miembros de otros colecti-

vos históricamente marginados. Tanto si se los ha integrado en asignaturas tradicionales de literatura, como si se los estudia como tradiciones separadas («literatura afroamericana», «literatura poscolonial en lengua inglesa»), estos textos se suelen analizar como representaciones de la experiencia, y por tanto la cultura, de los colectivos en cuestión (en Estados Unidos, la cultura de las comunidades norteamericanas de origen africano, asiático o latino, de los nativos e igualmente de las mujeres). Estas obras, sin embargo, traen a colación la cuestión de hasta qué punto no es la propia literatura la que crea la cultura que se dice que expresa o representa. ¿Es la cultura el *efecto* de las representaciones antes que su fuente o su causa?

La expansión del estudio de obras anteriormente olvidadas ha dado pie a discusiones acaloradas incluso en los medios de comunicación: ¿se han puesto en peligro las normas literarias tradicionales? Esas obras que reciben nueva atención, ¿se escogen por su «excelencia literaria» o por su representatividad cultural? ¿Acaso la selección de textos no obedece más a la voluntad de ser «políticamente correcto», al deseo de dar a cada minoría una representación justa, que a criterios específicamente literarios?

Hay tres líneas de respuesta a estas preguntas. En primer lugar, la «excelencia literaria» no ha determinado nunca qué se debía estudiar; el profesor no escoge las que cree que son las diez mejores obras de la literatura universal, sino que selecciona las obras más representativas de algo, ya se trate de un género literario o un período de la historia literaria (la novela inglesa, la literatura medieval hispánica, la poesía moderna norteamericana). Las «mejores» obras se escogen dentro de ese contexto de representación: en un curso de literatura isabelina no se prescinde de Sidney, Spenser y Shakespeare si se los considera los mejores poetas del período, exactamente igual que en un curso sobre la literatura de los asiáticos norteamericanos se toman las obras que se consideran «mejores». Lo novedoso es el interés en elegir obras que representen una variedad de experiencias culturales, además de formas literarias o períodos históricos.

En segundo lugar, la aplicación de los criterios de excelencia literaria, históricamente, se ha subordinado a criterios no literarios de raza y sexo, por ejemplo. La experiencia del crecimiento de un niño varón (como Huck Finn en la novela de Mark Twain) se ha reconocido como universal, mientras que la de una niña (como la de Maggie Tulliver en la novela de George Eliot *El molino sobre el Floss*) se ha considerado un tema de interés más restringido.

Por último, la propia noción de excelencia literaria se ha visto sujeta a polémica. ¿Acaso no consagra intereses y propósitos culturales particulares como si fueran el único estándar de la valoración literaria? La investigación sobre qué ha contado como literatura digna de estudio y cómo funcionan en una institución las ideas de excelencia es una corriente de los estudios culturales que resulta extremamente pertinente para los estudios literarios.

2. Métodos de análisis

El segundo gran tema de disensión se refiere a los métodos de análisis en ambos estudios, literarios y culturales. Cuando los estudios culturales se escindieron de los literarios, aplicaron el método de análisis literario a nuevos materiales culturales. No obstante, si los estudios culturales lograran una posición de dominio y sus investigadores no provinieran ya del ámbito literario, ¿no perdería importancia la aplicación del análisis literario? Una influyente antología norteamericana, *Cultural Studies*, declaraba en su introducción: «Aunque no hay prohibición de la lectura textual atenta en los estudios culturales, tampoco es imprescindible». Aseverar que la lectura atenta no está prohibida asegura a duras penas la tranquilidad del crítico literario. Libres del principio que ha regido largo tiempo los estudios literarios (según el cual el núcleo de interés reside en la complejidad distintiva de las obras individuales; véase la nueva crítica en el Apéndice), los estudios culturales quizá se convertirían en una forma de sociología no cuantitativa, que

entre otras posibles tentaciones trataría las obras como ejemplos o síntomas de alguna otra cosa en lugar de obras con interés por sí mismas.

Entre estas «tentaciones» destaca el reclamo de la «totalidad», la noción de que existe una totalidad social y las formas culturales son su expresión o síntoma, de modo que analizarlas es trazar su relación con la totalidad social de la que derivan. La teoría reciente problematiza la cuestión de si existe tal totalidad social como configuración sociopolítica y, en caso de existir, cómo se relacionan con ella los productos y actividades culturales. Pero los estudios culturales sienten una fuerte atracción por la idea de una relación directa, en la cual los productos culturales serían síntomas de una configuración sociopolítica subyacente. Por ejemplo, en el curso de «Cultura popular» de la Universidad Abierta británica, que fue seguido por cerca de 5.000 personas entre 1982 y 1985, se incluía una sección sobre «La ley, el orden y las teleseries de policías», que analizaba el desarrollo de las series de policías de modo paralelo al desarrollo cambiante de la situación sociopolítica.

> *Dixon of Dock Green* se centra en la figura del padre, un policía paternalista, que es íntimo conocedor de la vecindad de clase trabajadora por la que patrulla. Con la consolidación del estado del bienestar en los prósperos años de principios de los sesenta, los problemas de clase se transforman en preocupación social; así, una nueva serie, *Z Cars*, muestra policías uniformados en coche de patrulla que realizan su trabajo como profesionales, pero a cierta distancia de la comunidad a la que sirven. Posteriormente hay una crisis por la hegemonía en Gran Bretaña,[5] y el estado, incapaz de ganar el consenso con facilidad, necesita armarse contra la oposición de la militancia sindical, los «terroristas», el IRA. Esta situación de hegemonía movilizada con mayor agresividad se refleja en ejemplos del género policial como *The Sweeney* o *The Professionals*, en los que la situación típica enfrenta a policías de paisano con una organización terrorista y ambos recurren por igual a la violencia.

5. La *hegemonía* es una estructura de dominación aceptada por los que son dominados. Los grupos dominantes no gobiernan exclusivamente por la fuerza sino mediante una estructura de consenso, y la cultura es parte de esta estructura encargada de legitimizar la organización social vigente. El concepto proviene del teórico marxista italiano Antonio Gramsci.

La interpretación es sin duda interesante y quizá incluso sea cierta, lo que sin duda es el mayor atractivo posible de un método de análisis, pero supone sustituir la lectura siempre alerta a los detalles de la estructura narrativa y a las complejidades del significado («lectura atenta») por un análisis sociopolítico en el cual todas las teleseries de una época tienen el mismo significado, pues expresan la configuración social del momento. Si los estudios literarios se integran en los estudios culturales, este tipo de «interpretación sintomática» podría convertirse en la norma; podría descuidarse la especificidad de los objetos culturales juntamente con las prácticas de lectura que la literatura invita a realizar (analizadas en el capítulo 2). La suspensión de la exigencia de inteligibilidad inmediata, la voluntad de operar en los límites del significado, siempre abiertos a los efectos creativos inesperados del lenguaje y la imaginación, y el interés en conocer cómo se generan el placer y el significado, son tres disposiciones particularmente válidas no sólo para la lectura de la literatura sino también para la consideración de otros fenómenos culturales, aunque sea el estudio literario el que pone a la disposición del analista estas prácticas de lectura.

Objetivos

Por último está la cuestión de los objetivos de los estudios literarios y culturales. Desde los estudios culturales se suele mostrar confianza en que su trabajo sobre la cultura actual será una intervención en la cultura, más que una mera descripción. Los editores del ya mencionado *cultural studies* concluyen afirmando que «los estudios culturales creen, por

Lo lamento, señor, pero Dostoievski no se considera lectura de verano.

tanto, que su trabajo intelectual característico debe de —puede— suponer una diferencia». Es una afirmación extraña, pero probablemente reveladora: los estudios culturales no creen que su trabajo intelectual *supondrá* una diferencia. Eso sería arrogante, por no decir ingenuo. Creen que su trabajo «debe de» suponer una diferencia; esa es la idea.

Históricamente, las ideas de estudiar la cultura popular y de convertir el trabajo propio en intervención política han estado estrechamente ligadas. En Gran Bretaña, durante los años sesenta y setenta, estudiar la cultura de la clase trabajadora tenía una carga política. En Gran Bretaña, donde la identidad cultural nacional parecía depender de monumentos de la alta cultura —Shakespeare y la tradición de la gran literatura inglesa, por ejemplo—, el simple hecho de estudiar la cultura popular era un acto de resistencia, de un modo que no se da en los Estados Unidos, donde la identidad nacional se ha definido en muchas ocasiones *en contra de* la alta cultura. Así, la novela *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, que ha tenido gran peso en la definición de la «americanidad», acaba con Huck Finn pirándoselas hacia «los territorios» (no conquistados todavía) porque la tía Sally quiere «cibilizarle». Su identidad estriba en huir de la cultura civilizada; tradicionalmente, el estadounidense es el hombre que huye de la cultura. Cuando los estudios culturales rechazan el elitismo de la literatura, cuesta distinguirlo del rechazo a una mantenida tradición nacional de hipocresía burguesa. En los Estados Unidos, obviar la alta cultura y estudiar la cultura popular no es tanto un gesto políticamente radical o de resistencia como la simple incorporación de la cultura de masas a la academia. Los estudios culturales, en Estados Unidos, generalmente carecen de los vínculos con movimientos políticos que han sido motor de los estudios británicos, y podrían considerarse ante todo como un estudio interdisciplinario —con nuevos recursos, pero aun así académico— de las prácticas y representaciones culturales. Se cree que los estudios culturales «deben de ser» radicales, pero vale la pena detenerse en la diferencia entre unos estudios culturales activistas o pasivos.

Matizaciones

Las polémicas sobre la relación entre ambos estudios están llenas de quejas contra el elitismo y acusaciones de que el análisis de la cultura popular traerá la muerte de la literatura. En este embrollo, puede ayudarnos el separar dos conjuntos de cuestiones. Uno incluye preguntas sobre el valor de estudiar un tipo u otro de objeto cultural. El valor de estudiar a Shakespeare antes que los culebrones ya no puede darse por sentado y necesita argumentación; ¿qué puede lograrse mediante estudios diferentes, en lo que respecta por ejemplo a la enseñanza intelectual o moral? No es una argumentación sencilla, pues el ejemplo de los mandos de los campos de concentración alemanes —que eran *connaiseurs* en arte, literatura y música— ha complicado la afirmación de determinados efectos de tal o cual estudio. Pero volveremos sobre este tema más adelante.

El segundo conjunto de cuestiones implica a los *métodos* de análisis que podemos aplicar a los objetos culturales; plantea el problema de las ventajas y desventajas de diferentes formas de interpretación y análisis, como por ejemplo interpretar los objetos culturales como estructuras complejas o leerlos en tanto que síntomas de una totalidad social. Aunque la interpretación apreciativa se ha asociado con los estudios literarios y el análisis sintomático con los estudios culturales, ambos métodos pueden utilizarse en ambas disciplinas. La lectura atenta de textos no literarios no requiere necesariamente la valoración estética del objeto, y realizar preguntas culturales a un texto literario no lo convierten en documento sin más de un período histórico. En el siguiente capítulo trataré más a fondo el problema de la interpretación.

4

LENGUAJE, SIGNIFICADO E INTERPRETACIÓN

La literatura, ¿es un tipo especial de lenguaje o es un uso especial del lenguaje? ¿Es lenguaje organizado de manera distintiva o es un lenguaje al que se le conceden privilegios singulares? Defendí en el capítulo 2 que no tenía sentido decantarse por una opción o por la otra, pues la literatura implica *a la vez* características del lenguaje *y* un tipo especial de atención al lenguaje. Así, las preguntas sobre la naturaleza y las funciones del lenguaje y cómo analizar éste han sido centrales en la teoría. Algunos de los temas principales pueden enfocarse a través de la cuestión del sentido, del significado. ¿Qué conlleva pensar sobre el significado?

El significado en la literatura

Tomemos de nuevo los versos que habíamos tratado como literatura (se trata de un poema del norteamericano Robert Frost):

> *We dance round in a ring and suppose,*
> *But the Secret sits in the middle and knows.*
>
> (Bailamos en círculo y suponemos,
> Pero el Secreto sabe, sentado en el centro.)

¿Cuál es su «sentido»? En primer lugar observemos que hay diferencia entre preguntar por el sentido de un texto (del poema como un todo) y el sentido de una palabra. Podemos decir que *bailar* significa «ejecutar movimientos acompasados

con el cuerpo, brazos y pies», pero ¿qué significa el texto? Sugiere —podría decirse— la futilidad de los actos humanos: damos vueltas y vueltas, sólo podemos suponer. Además, mediante el ritmo y el aire de saber lo que se hace, el texto compromete al lector en un proceso de devanarse los sesos sobre la relación de *bailar* y *suponer*. Este efecto justamente, el efecto que puede provocar un texto, es parte de su significado. Por tanto, tenemos el significado de una palabra y el significado o consecuencias de un texto; entonces, entre medio, se da lo que podríamos denominar el significado de un enunciado: el significado del acto de decir esas palabras en unas circunstancias determinadas. ¿Qué *acto* realiza esta enunciación? ¿*Advierte*, *admite*, *se lamenta* o *fanfarronea*, por ejemplo? ¿A quién se refiere el sujeto *we* (*nosotros*) y qué quiere decir *bailar* en este contexto de enunciación?

En consecuencia, no podemos preguntar sencillamente por el «sentido». Hay al menos tres dimensiones o niveles diferentes de sentido: el significado de una palabra, de un enunciado y de un texto. Los posibles sentidos de una palabra contribuyen al significado de un enunciado, que es un acto realizado por un hablante; y los sentidos de una palabra, a su vez, provienen de lo que son capaces de realizar en un enunciado. Por último, el texto, que aquí dramatiza la escena de un hablante que pronuncia este enunciado enigmático, es algo construido por un autor, y su sentido no es tanto una afirmación como lo que *hace*, su capacidad potencial de tener efecto en el lector.

Existen, por tanto, diferentes niveles de significado, pero hay una característica que se mantiene constante: el significado se funda en la diferencia. No sabemos a quién se refiere *nosotros* en este texto; sólo sabemos que *nosotros* se opone a un *yo* sin más compañía y a *él*, *ella*, *tú*, *vosotros* y *ellos*. *Nosotros* es un colectivo plural indefinido que incluye al hablante que consideremos que corresponde a este texto. Pero el lector, ¿está incluido en el *nosotros* o no? ¿*Nosotros* somos todos nosotros, salvo el secreto, o es un colectivo diferente? Estas preguntas, sin solución fácil, surgirán ante cualquier intento

de interpretar el poema. Lo que hallamos son contrastes, diferencias.

Algo parecido podría decirse de *bailar* y *suponer*. Lo que *bailar* quiera decir aquí depende de con qué lo contrastemos (de si oponemos *bailar en torno* a *proceder directamente* o quizá a *quedarse quieto*); y *suponer* se opone a *conocer*. Al pensar sobre el sentido de este poema de Frost lo que hacemos es trabajar con oposiciones o diferencias, situándolas en un contexto, haciendo extrapolaciones.

La concepción del lenguaje de Saussure

Un lenguaje es un *sistema* de diferencias. Esa es la aportación fundamental de Ferdinand de Saussure, cuyo *Curso de lingüística general* ha resultado crucial para la teoría contemporánea. Lo que hace ser lo que es a cada elemento lingüístico, lo que le confiere su identidad, son las diferencias entre ese elemento y los demás elementos del sistema del lenguaje. Saussure propuso una analogía: un tren —pongamos el expreso Madrid-Valencia de las 8.30— no tiene identidad salvo como parte del sistema de trenes, según se describe en el horario de la estación. En él el expreso Madrid-Valencia de las 8.30 se distingue del Madrid-Barcelona de las 9.15 y de un cercanías a las 8.45. Lo que cuenta no son las características físicas de un tren en concreto: la locomotora, los vagones, la ruta exacta, el personal, etcétera, pueden variar, igual que la hora real de salida y llegada; el tren puede salir tarde o llegar temprano. Lo que confiere su identidad al tren es su lugar en el sistema de los trenes: es este tren *por oposición a* los demás trenes. Saussure dice del signo lingüístico que el rasgo que lo caracteriza con más precisión es ser lo que los otros no son. De modo similar, la letra *b* puede escribirse de maneras variadas (basta pensar en la caligrafía de diferentes personas), siempre que no se confunda con otras letras como la *l*, la *k* o la *d*. Lo fundamental no es ninguna forma o contenido particular, sino las diferencias, que permiten que adquiera significado.

Para Saussure, la lengua es un sistema de signos, con el matiz fundamental de que el signo es de naturaleza arbitraria. Esto quiere decir dos cosas. En primer lugar, el signo (por ejemplo, una palabra) es la combinación de una forma (el «significante») y un contenido (el «significado»), y la relación entre forma y contenido no responde a la naturaleza, es convencional. Estoy sentado sobre una *silla*, pero este «significado» podría haber recibido nombres diferentes: *rida* o *pusto*, quién sabe. Es una convención, una regla del sistema lingüístico español que el nombre sea *silla* y no otro; en otras lenguas tiene nombres muy diferentes. Podría pensarse que las onomatopeyas son una excepción, pues en ellas el sonido parece simplemente imitar a la naturaleza, como en *quiquiriquí* o *susurrar*; pero también las onomatopeyas varían entre lenguas, pues el gallo inglés dice *cock-a-doodle-doo* y *susurrar* es *whisper*...

Con mayor relevancia, Saussure y tras él la teoría moderna insisten en un segundo aspecto de la arbitrariedad del signo lingüístico: tanto el «significante» (forma) como el «significado» (contenido) son a su vez compartimentaciones convencionales del plano del sentido y el plano del pensamiento, respectivamente. Cada lenguaje subdivide de forma diferente ambos planos, el del sonido y el del pensamiento. En el plano del sonido, el español distingue *mesa* de *masa* o *misa* y otorga un significado diferente a cada uno, pero podría no ser así, podrían ser diferentes pronunciaciones de un mismo signo. En el plano del significado, la *silla* se distingue del *taburete* (un asiento sin respaldo), pero engloba en el concepto de *silla* asientos con o sin brazos, lujosos o espartanos, con diferencias que bien podrían haber implicado conceptos distintos.

Una lengua, insiste Saussure, no es una «nomenclatura» que proporcione sus propios nombres a las categorías que existen fuera del lenguaje. Esta idea tiene ramificaciones fundamentales en la teoría más reciente. Tendemos a suponer que palabras como *mesa* o *silla* existen para nombrar las mesas y las sillas, que existen fuera de cualquier lenguaje. Sin embargo, continúa Saussure, de ser así, si las palabras se refirieran

a conceptos preexistentes, tendrían un equivalente exacto en el resto de lenguas, lo que desde luego no ocurre. Cada lengua es un sistema de conceptos y de formas: un sistema de signos convencionales que estructura el mundo.

Pensamiento y lenguaje

¿De qué forma se relacionan el lenguaje y el mundo? Esta ha sido una cuestión de gran importancia en la teoría reciente. En un extremo tenemos la idea de sentido común, conforme a la cual el lenguaje no hace más que proporcionar nombres a pensamientos que existen independientemente; en el otro extremo está la llamada «hipótesis de Sapir-Whorf», nombrada a partir de dos lingüistas que afirmaban que el lenguaje que hablamos determina lo que podemos pensar. Por ejemplo, Whorf sostenía que los indios hopi tienen una concepción del tiempo que no se puede comprender en otra lengua (y por tanto, ¡no puede reproducirse aquí!). No parece haber modo de demostrar que hay pensamientos en un lenguaje que no pueden pensarse en otro, pero sí contamos con muchos ejemplos de pensamientos que son «naturales» o «normales» en un lenguaje y requieren un esfuerzo especial en otro.

El código lingüístico es una teoría del mundo. Lenguas diferentes compartimentan el mundo de forma diferente. Los hablantes de español tienen «mascotas», pero en francés no hay término para esta categoría (por más que los franceses cuenten con un número desorbitado de perros y gatos). En inglés, a pesar de existir el pronombre neutro, es necesario aprender de qué sexo es un bebé para referirse correctamente bien a «él» o a «ella» (no se puede denominar *it* a un bebé); con ello el lenguaje implica que el sexo es crucial (de aquí, sin duda, la popularidad de las ropas rosas o azules, para indicar la opción correcta a los hablantes). Pero esta señal lingüística del sexo no es en ningún modo imprescindible; no todas las lenguas convierten el sexo en una característica esencial de un recién nacido. Las estructuras gramaticales son igualmente

convenciones del lenguaje, no son naturales o inevitables. Cuando alzamos la vista al cielo y vemos un movimiento de alas, nuestro lenguaje podría perfectamente hacernos decir algo como «Está alando», igual que decimos «Está lloviendo», en lugar de «Hay pájaros volando». Un famoso poema de Paul Verlaine juega con esta estructura: *Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville* («Llora en mi corazón / Como llueve sobre la ciudad»). Si podemos decir «llueve en la ciudad», ¿por qué no «llora en mi corazón»?

El lenguaje no es, en resumen, una «nomenclatura» que proporcione etiquetas a las categorías preexistentes, sino que crea sus propias categorías. Pero se puede llevar a los hablantes y lectores a ver a través y alrededor del marco de su lenguaje, para que perciban una realidad diferente. Las obras literarias exploran la definición o las categorías de nuestra manera de pensar habitual, e intentan con frecuencia deformarlas o darles una nueva forma, mostrándonos cómo pensar algo que nuestro lenguaje no había previsto, y forzándonos con ello a prestar atención a esas categorías mediante las cuales percibimos, inadvertidamente, el mundo. El lenguaje es, por tanto, a la vez la manifestación concreta de la ideología —las categorías con las cuales un hablante está autorizado a pensar— y el lugar de su cuestionamiento y reforma.

Análisis lingüístico

Saussure distingue el sistema de una lengua (la *langue*) de las muestras concretas de habla o escritura (la *parole*). El objetivo de la lingüística es reconstruir el sistema subyacente, o gramática, de un lenguaje, que posibilita las realizaciones del habla. Esto se enlaza con una distinción subsiguiente entre estudio *sincrónico* de una lengua (el estudio de una lengua como sistema en un momento dado del tiempo, presente o pasado) y estudio *diacrónico* (que toma en consideración los cambios históricos de determinados elementos del lenguaje). Entender una lengua como un sistema en funcionamiento es observar-

la sincrónicamente, esforzándose en desentrañar las reglas y convenciones que dan razón de las formas y significados de la lengua. El lingüista más influyente de nuestro tiempo, Noam Chomsky (el fundador de la llamada gramática generativo-transformacional), va más allá y defiende que la tarea del lingüista es reconstruir la «competencia lingüística» de un hablante nativo ideal: el conocimiento implícito o la habilidad que adquiere un hablante y que le permite decir y entender incluso frases que no había oído nunca antes.

Por tanto, el lingüista *parte* de hechos relativos a la forma y el significado que un enunciado tiene para el hablante de esa lengua, e intenta explicarlos. ¿Cómo puede ser que dos frases de forma tan parecida como «Llena la caja de cartones» o «Llena la caja de cartón» tengan significados tan diferentes para un hablante español? Un hablante reconoce que en el primer caso se nos informa del contenido de la caja y en el segundo del material de la caja. Un lingüista no quiere descubrir el «significado real» de estas frases, como si los hablantes se hubieran estado equivocando hasta ahora y, en el fondo, tuvieran un sentido diferente. La tarea de la lingüística es describir las estructuras de una lengua (en este caso, postulando un nivel subyacente de estructura gramatical) para explicar las diferencias de significado que observamos en estos dos enunciados.

Poética frente a hermenéutica

Nos encontramos aquí con una distinción entre dos tipos de proyectos, que en los estudios literarios se ha pasado por alto con demasiada frecuencia. Uno, modelado a partir de la lingüística, considera que lo que se debe explicar son los significados e intenta averiguar qué los hace posibles. El otro, contrariamente, parte de la forma e intenta interpretarla, para decirnos luego cuál es su sentido auténtico. En los estudios literarios, se trata de la oposición entre *poética* y *hermenéutica*. La poética parte de efectos o significados comprobados y pregunta cómo se logran: ¿Qué hace que este pasaje de no-

vela parezca irónico? ¿Por qué simpatizamos con este personaje en concreto? ¿Por qué es ambiguo el final de este poema? La hermenéutica, por su lado, parte de los textos y se pregunta qué significan, procurando descubrir interpretaciones nuevas y mejores. Los modelos de la hermenéutica provienen de los campos del derecho y la religión, en los que es necesario interpretar un texto provisto de autoridad legal o sagrada para decidir cómo debe actuarse.

El modelo lingüístico sugiere que los estudios literarios deberían tomar el primer camino, el de la poética, para intentar comprender cómo una obra logra un determinado efecto; sin embargo, la tradición crítica moderna se ha orientado masivamente por la segunda opción, que convierte la interpretación de textos en el resultado fundamental de los estudios literarios. De hecho, las investigaciones críticas suelen combinar poética y hermenéutica, preguntándose cómo se logra cierto efecto o por qué parece adecuado un final (ambas cuestiones son propias de la poética), pero a su vez tratando de establecer qué significa un verso particular o qué nos dice un poema sobre la condición humana (cuestiones de hermenéutica). Pero ambos proyectos son, en origen, muy distintos y tienen también objetivos y métodos de verificación distintos. Partir de los efectos o el significado (poética) es esencialmente diferente a intentar establecer el significado (hermenéutica).

Si los estudios literarios tomaran la lingüística como modelo, su objetivo sería describir la «competencia literaria» que adquiere un lector de literatura. Una poética que describiera la competencia literaria se centraría en las convenciones que posibilitan las estructuras y significados literarios: ¿qué códigos o sistemas convencionales permiten que un lector identifique géneros literarios, reconozca una trama novelesca, cree «personajes» a partir de detalles esparcidos por el texto, identifique temáticas en las obras literarias y persiga el tipo de interpretación simbólica que nos permite calibrar la importancia de poemas y narraciones?

Esta analogía entre poética y lingüística puede parecer engañosa, pues no alcanzamos a saber el significado de una

obra literaria en la misma medida que el de una frase corriente como «Llena la caja de cartones» y, por tanto, no podemos tomar el significado como un dato de partida, sino que debemos procurarlo. Esta es, sin duda, una de las razones por las que la crítica moderna ha primado el enfoque hermenéutico sobre la poética (la otra razón es que generalmente se estudian las obras literarias no porque se tenga interés en su funcionamiento, sino porque se cree que esas obras tienen cosas importantes que decirnos y se quiere averiguar cuáles son exactamente). Pero la poética no requiere que sepamos qué sentido tiene una obra; su objetivo es explicar los efectos que podemos observar, como por ejemplo que un final sea más adecuado que otro o que una combinación de imágenes en un poema tenga sentido mientras que otra no lo tiene. Lo que es más, una parte decisiva de la poética es una explicación de cómo proceden los lectores en sus interpretaciones; de qué convenciones les permiten extraer sentido de una obra, pues efectivamente lo hacen. Así, por ejemplo, lo que en el capítulo 2 denominé «principio de cooperación hiperprotegido» es una convención fundamental en la interpretación literaria: presuponemos que nuestros tropiezos con aparentes sinsentidos, digresiones o elementos irrelevantes desarrollan una función relevante en algún nivel de análisis.

El lector y el significado

La idea de la competencia literaria centra nuestra atención en el conocimiento implícito que los lectores (y escritores) aportan en su encuentro con el texto: ¿qué procedimientos sigue el lector en su respuesta efectiva a la obra?, ¿qué tipo de supuestos tienen que haber estado presentes para poder explicar sus reacciones e interpretaciones? La reflexión sobre cómo el lector da sentido a la literatura ha dado origen a dos movimientos teóricos conocidos como «estética de la recepción» en Europa y «reader-response criticism» («crítica de la respuesta del lector») en Estados Unidos; éstos afirman que el

significado de un texto es la experiencia del lector (experiencia que incluye dudas, hipótesis y autocorrecciones). Si una obra literaria se concibe como la sucesión de acciones que resulta de la comprensión del lector, entonces la interpretación de una obra sería la historia de ese encuentro, con sus altibajos: el lector recurre a diversas convenciones y genera expectativas, postula conexiones y finalmente sus expectativas se confirman o se frustran. Interpretar una obra es explicar la historia de una lectura.

No obstante, la historia que podemos explicar sobre una obra dada depende de lo que la teoría conoce como el «horizonte de expectativas» del lector. Una obra se interpreta a partir de las respuestas a las preguntas que formula este horizonte de expectativas; un lector del año 2000 se acerca a *Hamlet* con unas expectativas muy diferentes de las de un contemporáneo de Shakespeare. Hay una gran diversidad de factores que pueden afectar al horizonte de expectativas de los lectores. La crítica feminista, por ejemplo, ha debatido qué diferencias ocasiona y qué diferencias debería ocasionar el hecho de que el lector sea una mujer. Elaine Showalter se pregunta: «¿Cómo cambia con la hipótesis de una lectora nuestra comprensión de un texto dado, desvelándonos la importancia de sus códigos sexuales?». Los textos literarios y su interpretación tradicional parecen haber supuesto un lector masculino y haber inducido a las lectoras a leer como si fueran hombres, desde una perspectiva masculina. De forma parecida, desde la teoría cinematográfica se ha sostenido la hipótesis de que lo que se conoce como la «mirada cinematográfica» (la mirada desde la perspectiva de la cámara) ha sido hasta ahora fundamentalmente masculina: la mujer resulta ser más bien el objeto de la mirada cinematográfica, no el sujeto observador. En los estudios literarios, las críticas feministas han estudiado diversas estrategias mediante las cuales las obras literarias convierten la perspectiva masculina en la perspectiva normativa; han tratado, además, cómo el estudio de estas estructuras y efectos debería cambiar las maneras de leer, tanto de hombres como de mujeres.

Interpretación

Las maneras de leer varían, por tanto, histórica y socialmente, lo que nos lleva a poner el acento en que la interpretación es asimismo una práctica social. Los lectores interpretan de modo informal cuando hablan de un libro o una película con los amigos, e interpretan para sí mismos mientras leen. La interpretación más formal, que tiene lugar en el aula, cuenta con la guía de diferentes protocolos. Ante cualquier elemento de una obra, podemos preguntarnos qué hace o cómo se relaciona con otros elementos; pero en último término interpretar es jugar al «de qué trata»: «Entonces, ¿de qué trata en realidad esta obra?». No se trata de una pregunta motivada por la oscuridad del texto; resulta incluso más apropiada a los textos sencillos que a los de complejidad maliciosa. La solución al juego debe cumplir determinadas condiciones: no puede ser obvia, por ejemplo, sino que ha de ser especulativa. Decir «*Hamlet* trata de un príncipe de Dinamarca» es negarse a jugar el juego. Pero «*Hamlet* trata del derrumbamiento del orden del mundo isabelino» o «*Hamlet* trata del miedo de los hombres a la sexualidad femenina» o «*Hamlet* trata de la nula fiabilidad de los signos» sí se cuentan entre las posibles respuestas. Lo que comúnmente se consideran «escuelas» de crítica literaria o «acercamientos» teóricos a la literatura es, desde el punto de vista de la hermenéutica, la predisposición a dar determinados tipos de respuesta a la pregunta sobre «de qué trata», en definitiva, una obra: «la lucha de clases» (marxismo), «la posibilidad de unificar la experiencia» (*New Criticism*), «el conflicto de Edipo» (psicoanálisis), «la contención de fuerzas subversivas» (nuevo historicismo), «la asimetría de las relaciones entre sexos» (feminismo), «la naturaleza autodeconstructiva del texto» (deconstrucción), «la oclusión del imperialismo» (teoría poscolonial), «la matriz heterosexual» (estudios gay y lesbiana).

Los discursos teóricos referidos entre paréntesis no son propiamente métodos hermenéuticos, sino que explican lo

que consideran que es parte esencial en la cultura y la sociedad. Muchas de estas teorías incluyen explicaciones del funcionamiento de la literatura y de los discursos en general, y con ello participan del proyecto de la poética; pero como modelos hermenéuticos dan origen a tipos particulares de interpretación, en los cuales los textos se organizan de acuerdo con un determinado lenguaje y sus objetivos. En el juego de la interpretación, lo más importante no son las respuestas que se obtengan, ya que, como mostraban mis parodias anteriores, algunas respuestas son predecibles por definición. Lo importante es cómo se llega a esa interpretación, cómo manejamos los detalles del texto al relacionarlos con nuestra respuesta.

¿Cómo escogemos entre diversas interpretaciones? Según sugieren nuestros ejemplos, en cierta medida no hay necesidad de decidir si *Hamlet* «trata en última instancia de», pongamos, la política en el Renacimiento, las relaciones de los hombres con sus madres o la falta de fiabilidad de los signos. La vivacidad de la institución literaria depende de dos hechos hermanados: 1) estas polémicas nunca encuentran solución; 2) hay que justificar cómo unas escenas o versos concretos respaldan una hipótesis particular. No es posible hacer que una obra signifique cualquier cosa; la obra se resiste, y hay que esforzarse para convencer a los demás de que una determinada lectura es pertinente. En lo que respecta al comportamiento de estas polémicas, una cuestión clave es saber qué factores determinan el significado. Volvamos a este tema central.

Significado, intención y contexto

En ocasiones consideramos que el significado de un enunciado es lo que alguien quiere decir con él, como si fuera la intención del hablante la que determina el significado. Otras veces decimos que el significado está en el texto —tal vez querías decir *a*, pero lo que has dicho quiere decir *b*—, como si el significado fuera producto del mismo lenguaje. Asimismo, a veces optamos por el contexto como determinante: para saber qué significa un texto hay que recurrir a las circunstancias o el contexto histórico en que surgió. Algunos críticos consideran, como hemos visto, que el significado de un texto es la experiencia del lector. Intención, texto, contexto, lector... ¿Qué determina el sentido de un texto?

Ahora bien, el mero hecho de que los cuatro factores mencionados cuenten con argumentos a su favor muestra que el significado es complejo y elusivo, en lugar de algo determinado de modo ineludible por un solo factor. La teoría literaria ha conocido desde antiguo una polémica referida al papel que desempeña la intención en la determinación del significado. Un célebre artículo de W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley, llamado «La falacia intencional», afirmaba que en las obras literarias las discusiones sobre interpretación no se deben arreglar consultando al oráculo (el autor); que el significado de una obra no es lo que el escritor tenía en mente en algún momento de la composición de la obra, o lo que cree que significa una vez terminada, sino lo que logró incorporar a la obra. En la conversación diaria consideramos que el significado de una frase se ha de corresponder con lo que el emisor quiere decir, pero es porque tenemos interés en lo que está pensando, no en sus palabras. Las obras literarias, sin embargo, son valiosas por la peculiar estructuración del lenguaje que ponen a disposición del público. Restringir el significado de una obra a lo que un autor tal vez quería haber dicho sigue siendo una estrategia analítica posible, aun cuando hoy no se suele vincular ese significado con la intención personal sino con el análisis de las circunstancias históricas o personales del autor: ¿qué tipo de acto estaba realizando el autor, dada la situación del momento? Con esta estrategia, sin embargo, se menoscaban las respuestas posteriores a esa obra, sugiriendo que da respuesta a las inquietudes propias del momento de su creación y sólo de forma accidental a las de los lectores subsiguientes.

Los críticos que defienden esta postura, según la cual es la intención la que determina el significado, parecen temer

que, de lo contrario, estaríamos valorando más al lector que al autor y se habría decretado que «todo vale» en la interpretación. No obstante, después de obtener una interpretación falta persuadir a los demás de su pertinencia, o si no será descartada. Nadie sostiene que «todo vale». En cuanto a los autores, ¿acaso no es mejor honrarlos por cuanto sus creaciones son capaces de estimular ideas infinitas y dar pie a una gran variedad de lecturas, y no por lo que creamos que es el significado original de la obra? Lo anterior no implica en ningún caso que las afirmaciones de un autor sobre su obra carezcan de interés; antes bien, resultan muy valiosas para determinados proyectos críticos, en tanto que textos yuxtapuestos al texto de la obra. Pueden resultar cruciales, por ejemplo, en el análisis del pensamiento de un autor o en la discusión de las maneras en que una obra puede haber complicado o subvertido las perspectivas o intenciones que declara.

El sentido de una obra no es lo que el autor tenía en mente en determinado momento, ni es tampoco una mera propiedad del texto o la simple experiencia del lector. Es una idea ineludible porque no es algo sencillo o determinado de forma sencilla; es a la vez la experiencia de un sujeto y una propiedad del texto. Es a la vez lo que entendemos y lo que *intentamos* entender *en* el texto. Siempre habrá polémica sobre el significado de una obra, puesto que no está decidido, sino que está siempre pendiente de ser decidido, sujeto a decisiones que nunca son irrevocables. Si quisiéramos adoptar algún principio o fórmula general, podríamos afirmar que el significado está determinado por el contexto (pues el contexto incluye las reglas lingüísticas, la situación del autor y el lector y cualquier otro aspecto que pudiera parecer relevante). Pero si decimos que el significado está limitado por el contexto, debemos añadir inmediatamente que el contexto es ilimitado; no se puede decidir con antelación qué tendrá validez como contexto o qué ampliación del contexto podrá variar lo que consideramos el significado de un texto. El significado está limitado por el contexto, pero el contexto no tiene límites.

Los mayores cambios en la interpretación literaria que nos han proporcionado los discursos teóricos podrían ser vistos, de hecho, como resultado de una ampliación o redefinición del contexto. Por ejemplo, la novelista Toni Morrison afirma que la literatura norteamericana lleva la marca profunda de la presencia histórica de la esclavitud, frecuentemente no reconocida; y que el compromiso de esta literatura con la libertad —la libertad de la frontera, de la carretera abierta, de la imaginación sin cadenas— debe ser leído en el contexto de la esclavitud y cobra sentido en él. El teórico poscolonial Edward Said, por su parte, ha sugerido que las novelas de Jane Austen deben interpretarse dentro de un contexto particular que las propias novelas excluyen: la explotación de las colonias del Imperio, que proporciona la riqueza necesaria para sostener una vida decorosa en los hogares británicos. En resumen, el significado está limitado por el contexto, pero el contexto es ilimitado y siempre está abierto a variaciones bajo la presión de los discursos teóricos.

En el ámbito de la hermenéutica se ha diferenciado con frecuencia una *hermenéutica de la recuperación* (también llamada *de la escucha*), que pretende reconstruir el contexto original de producción de los textos —las circunstancias e intenciones del autor y los significados que un texto podía haber tenido para sus lectores originales—, de una *hermenéutica de la sospecha*, que busca exponer los supuestos ocultos en que se fundamenta un texto (políticos, sexuales, filosóficos o lingüísticos). La primera consagra al texto y a su autor, pues intenta que el mensaje original alcance de nuevo a los lectores de hoy, mientras que se suele achacar a la segunda que niega la autoridad del texto. Sin embargo, estas asociaciones no son fijas y pueden invertirse: la hermenéutica de la recuperación, al restringir el texto a un supuesto significado original ajeno a nuestras inquietudes, puede reducir su impacto; en cambio la hermenéutica de la sospecha valora el texto por la manera en que, sin que el autor sea consciente de ello, se compromete y nos ayuda a repensar temas de nuestro presente (incluso subvirtiendo, en este proceso, las ideas del autor).

Acaso resulte más pertinente una nueva distinción entre 1) la interpretación que considera que el texto, en su funcionamiento, tiene algo importante que decirnos; puede tratarse tanto de la hermenéutica de la sospecha como de la recuperativa; y 2) la interpretación «sintomática», que trata el texto como un síntoma de algo no textual, que es supuestamente «más profundo» y la razón auténtica del interés del texto (ya sea la vida psíquica del autor, sus tensiones sociales o la homofobia de la sociedad burguesa). La interpretación sintomática niega la especificidad del objeto, que es un signo de alguna otra cosa, y por tanto es poco satisfactoria como método hermenéutico. No obstante, cuando se centra en la práctica cultural en que se engloba la obra, puede resultar útil para explicar esa práctica; así, por ejemplo, interpretar un poema como síntoma o ejemplo de las características de la poesía quizá no sea hermenéutica de interés, pero sí una contribución útil para la disciplina de la poética. A esa cuestión me dirijo ahora.

5

RETÓRICA, POÉTICA Y POESÍA

Hemos definido la poética como el intento de explicar los efectos de la literatura mediante la descripción de las convenciones y operaciones de lectura que generan esos efectos. Es una disciplina muy cercana a la *retórica* (que en época clásica consistía en el estudio de los recursos expresivos y persuasivos del lenguaje: las técnicas del lenguaje y el pensamiento que convienen a la construcción de discursos efectivos). Aristóteles separó retórica y poética, considerando la retórica como el arte de la persuasión y la poética como el arte de la imitación y la representación. La tradición de la Edad Media y el Renacimiento las asimiló, sin embargo; la retórica se convirtió en el arte de la elocuencia, y la poesía en el ejemplo máximo de ese arte, puesto que pretende enseñar, deleitar y conmover. En el siglo XIX, la retórica acabó siendo vista como un artificio separado de la actividad genuina del lenguaje y la imaginación poética, y perdió su consideración; pero en los últimos años del siglo XX ha cobrado nueva fuerza como el estudio del poder estructurador de los discursos.

La poesía se enlaza con la retórica, por ser un lenguaje que usa en gran número las figuras retóricas a la vez que procura ser intensamente persuasivo. Y desde que Platón excluyó a los poetas de su república ideal, el ataque o insulto más común en contra de la poesía ha sido que no es más que retórica frívolamente engañosa, que embauca al ciudadano y despierta en él deseos extravagantes. Aristóteles reivindicó el valor de la poesía al concentrarse en la imitación (mimesis) más que en la retórica. Defendió que la poesía proporciona una válvula de escape segura a nuestras emociones más intensas, y que modela la valiosa experiencia del paso de la ignorancia al conocimiento (así, en el momento clave de la tra-

gedia, la «anagnórisis» o «reconocimiento», el héroe descubre la verdad y percibe su error, y los espectadores reconocen que podrían encontrarse en la misma situación que el protagonista, si no fuera por la gracia de los dioses). La poética, como explicación de los recursos y estrategias de la literatura, no se puede reducir a un análisis de las figuras retóricas; pero sí podría verse como integrante de una retórica ampliada que estudiara los recursos propios de cualquier tipo de acto lingüístico.

Figuras retóricas

La teoría literaria se ha ocupado con frecuencia de la retórica, y los teóricos debaten sobre la naturaleza y la función de las figuras retóricas. Una figura retórica se suele definir como una alteración o desviación del uso lingüístico «corriente»; por ejemplo cuando Bécquer dice «Es tu boca de rubíes / purpúrea granada abierta...» no se refiere literalmente a unos rubíes o a una granada, sino que quiere significar algo rojo y hermoso (utiliza metáforas). En el repetidamente citado «The Secret Sits» el secreto se ha convertido en sujeto de la acción de sentarse (personificación), etc. La retórica en principio distinguía entre los «tropos» —que «cambian» o alteran el significado de una palabra, como sucede en la metáfora— y las otras «figuras» indirectas, que disponen las palabras para conseguir determinados efectos, como son la aliteración (repetición de sonidos iguales, sobre todo consonánticos), el apóstrofe (dirigirse a algo que no es un receptor habitual, como en «Río Duero, río Duero, / nadie a acompañarte baja») o la asonancia (semejanza de sonidos vocálicos a final de verso o período).

La teoría reciente, en cambio, no suele distinguir entre *figura* y *tropo* y, de hecho, ha puesto en duda la noción de un significado «literal» u «ordinario» del cual se desvíen las figuras o tropos. Por ejemplo, el mismo término *metáfora*, ¿es literal o bien es alusivo? Jacques Derrida, en «La mitología

blanca», muestra cómo las explicaciones teóricas de la metáfora reposan inevitablemente sobre metáforas. Algunos teóricos han defendido incluso la paradójica conclusión de que el lenguaje es fundamentalmente figurativo y que lo que llamamos significado literal son figuras cuya naturaleza figurativa se ha olvidado. Cuando hablamos de «captar» una cuestión «espinosa», por ejemplo, utilizamos dos expresiones que han devenido literales mediante el olvido de su posible figuralidad.

Desde esta perspectiva, no se trata de que no haya distinción entre lo literal y lo figurativo, sino de que los tropos y las figuras son estructuras fundamentales de nuestro lenguaje, en lugar de distorsiones o excepciones. Tradicionalmente, el tropo más importante ha sido la metáfora. Una metáfora trata algo *como* otra cosa (llama burro a Miguel o rubíes a los labios de la amada). La metáfora es, por tanto, una versión más de un modo primordial de conocimiento: conocemos algo viéndolo *como* otra cosa. Los teóricos hablan de «las metáforas con que vivimos», esquemas metafóricos básicos como por ejemplo «la vida es un camino». Estos esquemas estructuran nuestra manera de pensar el mundo: intentamos por ejemplo «llegar a alguna parte» en la vida, «encontrar nuestro camino» o «saber a dónde vamos», y corremos el riesgo de «encontrarnos con un obstáculo».

La metáfora se ha considerado fundamental en el lenguaje y la imaginación porque tiene valor cognitivo, es más que un simple ornamento frívolo. Su fuerza literaria, sin embargo, parece depender en gran medida de su incongruencia. Cuando Wordsworth afirma que «el hijo es padre del hombre», nos detiene, nos hace pensar y finalmente nos permite ver la sucesión de las generaciones bajo una nueva luz: la relación del niño con el hombre en que ha de convertirse se compara con la relación de un padre con su hijo. Dado que la metáfora puede encerrar una aseveración elaborada o incluso una teoría, es la figura retórica que se justifica con mayor facilidad.

Pero la teoría ha acentuado igualmente la importancia de otras figuras. Para Roman Jakobson, el lenguaje tiene dos

estructuras básicas: la metáfora y la metonimia; la metáfora crea lazos de semejanza, la metonimia los crea de contigüidad. La metonimia se mueve de un concepto a otro cercano, como cuando decimos «la corona» en lugar de «los reyes». La metonimia ordena enlazando conceptos en series temporales y espaciales, moviéndose de uno a otro dentro de un campo dado, más que enlazar conceptos de campos diferentes, como hace la metáfora. Otros teóricos han añadido la *sinécdoque* y la *ironía* para completar la lista de los «cuatro tropos mayores». La *sinécdoque* sustituye una parte por el todo: «diez cabezas» por «diez reses»; infiere los rasgos del todo de entre los rasgos de la parte y permite así que la parte represente al todo. La *ironía* yuxtapone apariencia y realidad; sucede lo contrario de lo esperado (por ejemplo, descarga una tormenta sobre el picnic dominical del hombre del tiempo). El historiador Hayden White recurre a estos cuatro tropos mayores —metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía— para analizar lo que denomina el «entramado» o explicación histórica: son las estructuras retóricas básicas con las que damos sentido a nuestra experiencia. La idea principal de la retórica como disciplina, que viene bien a este ejemplo cuádruple, es que existen estructuras básicas subyacentes al lenguaje que posibilitan los significados que son generados por una gran variedad de discursos.

Géneros

La literatura depende de figuras retóricas, pero depende igualmente de estructuras mayores, particularmente de los «géneros» literarios. ¿Qué son los géneros y qué papel desarrollan? Nombres como *épica* o *novela*, ¿son maneras de clasificar las obras *grosso modo* y por simple conveniencia, a partir de ciertas semejanzas, o desempeñan alguna función en la lectura o la escritura de obras literarias?

Para un lector, los géneros son conjuntos de convenciones y expectativas: al saber si lo que estamos leyendo es una

novela de detectives o una de ciencia ficción, un poema lírico o una tragedia, tendremos en cuenta aspectos diferentes del texto y haremos hipótesis diferentes sobre lo que es significativo. Al leer una novela de detectives buscamos pistas, pero no al leer una tragedia; igualmente, lo que dentro de un poema supone una figura llamativa («el Secreto está sentado en el centro») no pasará de detalle estilístico menor en una historia de fantasmas, o en una obra de ciencia ficción en la que los secretos se hayan corporeizado.

Históricamente, la mayoría de teóricos del género han seguido la distinción clásica griega entre tres amplias clases de obras, según quién hablara: la *poesía* o *lírica*, en la que el narrador habla en primera persona; la *épica* y la *narrativa*, en las que el narrador habla con voz propia, pero permite que los personajes hablen con la suya; y el *teatro* o *drama*, en el que son los personajes exclusivamente los que hablan. Existe otra manera de hacer la distinción, a partir de la relación entre el hablante y la audiencia. Así, en la épica hay recitación oral: un poeta se enfrenta directamente a la audiencia. En el drama, el autor queda escondido a la audiencia y hablan los personajes en escena. En la lírica —el caso más complicado— el poeta, al hablar o cantar, da la espalda a sus oyentes, por así decir, y «finge estar hablando consigo mismo o con otra persona: un espíritu de la naturaleza, una Musa, ... un amigo íntimo, un amante, un dios, una abstracción personalizada o un objeto natural». A estos tres géneros elementales podemos añadir un género moderno como la novela, que se dirige al lector a través del libro; trataré de la novela en el capítulo 6.

La épica y la tragedia se consideraban en época clásica y en el Renacimiento como la consecución más acabada de la literatura, el logro máximo de cualquier poeta con aspiraciones. La invención de la novela aportó a la escena literaria un nuevo competidor, pero entre finales del siglo XVIII y mediados del XX fue la lírica —el poema breve y no narrativo— la que se identificó con la esencia de la literatura. Si primeramente se la consideraba un modo exquisito de expresión, la formulación elegante de valores y actitudes culturales, la

poesía lírica se convirtió más tarde en expresión de un sentimiento poderoso, que se refiere a la vez a la vida cotidiana y a los valores trascendentes, y da expresión concreta a los sentimientos más íntimos de un sujeto individual. Esta idea pervive aún hoy. La teoría contemporánea, no obstante, ha tratado con menor frecuencia la poesía como expresión de los sentimientos del poeta y más como trabajo de asociación e imaginación *sobre* el lenguaje: la experimentación con formulaciones y conexiones lingüísticas que, más que hacer de la literatura la depositaria principal de los valores culturales, la dotan de fuerza subversiva.

La poesía como palabra y acto

La teoría literaria que se ha orientado hacia la poesía discute, entre otros temas, qué importancia tienen las diferentes maneras de concebir un poema: un poema es a la vez una estructura compuesta de palabras (un texto) y un acto (un acto del poeta, una experiencia del lector, un acontecimiento en la historia literaria). En cuanto al poema entendido como una construcción verbal, la pregunta principal es qué relación se establece entre el significado y los rasgos no semánticos del lenguaje, como puedan ser el sonido o el ritmo. ¿Cómo operan los rasgos no semánticos del lenguaje? ¿Qué efectos logran, conscientes o inconscientes? ¿Qué tipo de interacción se puede esperar entre los componentes semánticos y no semánticos?

Por lo que respecta al poema como acto, ha sido central la cuestión de qué relación existe entre el autor que escribe el poema y el hablante, la «voz» que habla en él. Es una pregunta complicada. El autor no habla en el poema; al escribirlo, se imagina a sí mismo o imagina otra voz que lo dice. Leer un poema —tomemos una vez más el ejemplo de Robert Frost— es decir las palabras «We dance round in a ring and suppose...» El poema se parece a un enunciado lingüístico, pero corresponde a una voz indeterminada. Leer estas palabras es ponerse en la posición de decirlas o bien imaginar que otra voz las dice: la voz, suele decirse, de un narrador o un hablante construidos por el autor. Por un lado tenemos, por tanto, al individuo histórico, el poeta Robert Frost, y por otro la voz emisora de este enunciado. Entre medio de estas dos figuras hay una tercera: la imagen de la voz lírica que obtenemos con el estudio de diversos poemas de un mismo autor (en el caso de Frost, probablemente la propia de un observador de la vida rural, malhumorado y realista al par que reflexivo). La importancia de una u otra figura varía de un poeta a otro y de un método crítico a otro. Pero al hablar de poesía, resulta crucial *empezar* por la distinción entre la voz que habla en el poema y el poeta que lo compuso, instaurando así esta figura de la voz.

La poesía lírica, según una formulación bastante conocida de John Stuart-Mill, es *an utterance overheard*, un enunciado que se oye por casualidad. Cuando acertamos a oír algo que atrae nuestra atención, lo que solemos hacer es imaginar o reconstruir un hablante y un contexto; identificamos el tono de voz e inferimos la postura, las circunstancias, las inquietudes y la actitud del hablante (en ocasiones de acuerdo con lo que sabemos del hablante, pero con frecuencia no). Este ha sido el enfoque más frecuente de la lírica en el siglo XX, lo que podría justificarse sucintamente diciendo que las obras literarias son imitaciones ficcionales de los actos de enunciación del «mundo real». Los poemas, por tanto, son imitaciones ficcionales de enunciados personales. Es como si cada poema comenzara con las palabras invisibles «(Yo, por ejemplo, u otra persona podría decir) Tu corazón, una naranja helada...» o «(Yo, por ejemplo, u otra persona podría decir) Y que yo me la llevé al río...». Para interpretar el poema necesitamos averiguar, a partir de las indicaciones del texto y de nuestro conocimiento sobre los hablantes y las situaciones corrientes, qué ánimo o actitud está adoptando la voz poética. ¿Qué podría motivar a alguien a hablarnos así? El modelo de apreciación de la poesía dominante en la escuela y la universidad se ha concentrado en la actitud del hablante, en el poema enten-

dido como la dramatización de pensamientos y sentimientos de un hablante que es reconstruido por el lector.

Este es ciertamente un método productivo de acercamiento a la lírica, pues muchos poemas presentan un hablante que lleva a cabo actos de habla reconocibles: meditar sobre el significado de una experiencia, reprender a un amigo o amante, expresar admiración o devoción, por ejemplo. Pero si pensamos en los versos iniciales de algunos poemas célebres como la «Oda al viento del Oeste» de Shelley o «El tigre» de Blake, surgen más dificultades: «O wild West Wind, thou breath of Autumn's being!» («¡Oh, salvaje viento del Oeste, aliento del ser del otoño!») o «Tiger, tiger, burning bright / In the forests of the night» («Tigre, tigre, que ardes brillante / en los bosques de la noche»), respectivamente. Es difícil imaginar qué tipo de circunstancias pueden empujar a alguien a hablar de esta manera o qué acto no poético están realizando. La respuesta que obtendremos, probablemente, será que se trata de hablantes que se han dejado llevar por el entusiasmo poético y realizan gestos extravagantes. Si intentamos entender estos poemas como imitaciones ficcionales de actos de habla corrientes, el acto parece ser el de imitar a la misma poesía.

La extravagancia de la poesía lírica

Lo que sugieren los ejemplos anteriores es que la lírica es extravagante. El poema lírico no sólo parece querer dirigirse a cualquier cosa, la que sea, antes que a un oyente real (al viento, a un tigre, a mi alma), sino que además lo hace de forma hiperbólica. La clave del asunto aquí es la exageración: el tigre no sólo es naranja, sino que arde; el viento es el mismo aliento de la esencia del otoño y después se le llama «salvador» y «destructor»... Incluso un poema de actitud sardónica se basa en reducciones hiperbólicas, como cuando Frost reduce la actividad humana a bailar en torno a un círculo y las diversas formas del saber a «suponer».

Hemos topado aquí con un tema fundamental en la teoría reciente, una paradoja que parece habitar en el núcleo de la poesía lírica. La extravagancia de la poesía incluye lo que la teoría ha denominado como «lo sublime» desde la época clásica: la relación con lo que excede las capacidades humanas de comprensión, sobrecoge o apasiona intensamente y otorga al hablante una percepción de algo más allá de lo humano. Pero esta aspiración trascendente se asocia con figuras retóricas como el *apóstrofe* (dirigirse a algo que no es un oyente real), la *personificación* (atribuir cualidades humanas a lo que no es humano) y la *prosopopeya* (otorgar la palabra a objetos inanimados). ¿Cómo puede aquella superior aspiración del verso estar relacionada con recursos retóricos como éstos?

Cuando un poeta se desvía del circuito comunicativo, o juega con él, para dirigirse a un receptor irreal —el viento, el tigre o el corazón— suele decirse que obedece a que un sentimiento intenso mueve al hablante a estallar en palabras. Pero la intensidad emocional se adscribe especialmente al propio acto de dirigirse a algo o invocarlo, que frecuentemente dispone un orden de cosas e intenta llamarlo a la vida al pedir a objetos inanimados que se plieguen al deseo de la voz poética. «Levántame como una ola, una hoja, una nube», le reclama el hablante de Shelley al viento del Oeste. La exigencia hiperbólica de que el universo te oiga y actúe en consecuencia es una jugada con la cual el hablante se constituye a sí mismo como poeta sublime o visionario: alguien que puede dirigirse a la naturaleza y a quien ésta podría responder. El «Oh» vocativo es una figura de la invocación poética, con la que la voz que habla pretende ser no un simple emisor del verso, sino la encarnación de la tradición poética y del espíritu de la poesía. Llamar al viento a que sople o al niño por nacer a que escuche tu lamento es un acto de ritual poético. Es ritual porque los vientos no vienen y el niño no nacido no escucha. La voz llama con el objeto de realizar una llamada, llama para dramatizar la voz: para convocar imágenes de su poder y así establecer su identidad como voz poética y profé-

tica. El imperativo hiperbólico e irrealizable de la invocación poética evoca un acontecimiento poético, algo que se cumplirá, si llega a cumplirse, dentro del acontecimiento que es el poema.

Los poemas narrativos narran acontecimientos; los poemas líricos, podríamos decir, luchan por ser un acontecimiento. Pero no hay garantía de que el poema vaya a funcionar, y la figura del apóstrofe —como muestran las citas anteriores— es lo más burda y descaradamente «poético», la mayor mistificación, que se arriesga a ser rechazada como sinsentido hiperbólico. «¡Levántame como una ola, una hoja, una nube!» Venga, hecho. ¿Quería algo más el señor? Ser poeta es intentar que no se dé jamás una situación como esta, apostar por que el poema no será rechazado como una acumulación de sinsentidos.

Como se ha dicho ya, uno de los mayores problemas de la teoría de la poesía es establecer la relación entre el poema como estructura compuesta de palabras y el poema como acto o acontecimiento. La figura del apóstrofe intenta a la vez lograr que algo suceda y exponer que ese suceso está basado en recursos verbales; entre ellos un «Oh» vacío al dirigir un apóstrofe: «¡Oh, salvaje viento del Oeste!».

Acentuar el papel del apóstrofe, la personificación, la prosopopeya y la hipérbole supone unirse a los teóricos que, a través de los siglos, han enfatizado lo que *distingue* a la poesía de otros actos del habla, lo que la convierte en la más literaria de las formas. La lírica, escribe Northrop Frye, es «el género que muestra con mayor claridad el supuesto núcleo de la literatura, la narración y el significado en sus aspectos literales de orden de palabras y estructura de palabras». Es decir, la lírica nos muestra cómo el significado o la narración surgen de la estructuración de las palabras. Repetid palabras que tengan una estructura rítmica y comprobad si no emergen de ellas historias y sentidos.

Palabras con ritmo

Frye, cuya *Anatomía de la crítica* es un compendio de valor incalculable sobre la lírica y otros géneros, llama a los constituyentes básicos de la poesía *babble* (parloteo, cháchara) y *doodle* (garabato, borrón), en cuya raíz estarían el encanto (*charm*) y la adivinanza (*riddle*). Los poemas parlotean, trayendo a primer plano los rasgos no semánticos del lenguaje, como el sonido, el ritmo o la repetición de palabras, para encantar o hechizar al lector:

> Tu corazón, una naranja helada
> con un dentro sin luz de dulce miera...

Los poemas nos parlotean y nos proponen adivinanzas, con sus maneras indirectas y caprichosas, creando formulaciones enigmáticas: ¿qué es un «dentro sin luz»?, ¿qué significa «the Secret sits in the middle and knows»?

Estas características, sin embargo, son igualmente notorias en las canciones, baladas y juegos infantiles, cuyo placer reside sobre todo en el ritmo, el encanto o las imágenes sorprendentes, como en «Pinto pinto, gorgorito» o en la siguiente:

> Pin Pineja,
> la mano' la coneja,
> conejita real,
> pide pa' la sal,
> sal menuda,
> pide pa' la cuba,
> cuba de barro,
> pide pa'l caballo,
> caballo morisco,
> pide pa'l obispo,
> obispo de Roma,
> tapa esa corona,
> que no te la vea
> la gata rabona.

El esquema rítmico y la sucesión de rimas hacen ostentación de la estructuración de este fragmento de lengua y ambos pueden atraer una atención interpretativa especial (igual que cuando la rima del poema nos da pie a preguntarnos sobre la relación de las palabras rimadas) y suspender el análisis: la poesía tiene un orden propio que causa placer, por tanto no es necesario preguntarse qué significa; la organización rítmica posibilita que el lenguaje pase inadvertido al guardián de la razón y se aloje en la memoria mecánica. Recordamos «Pin Pineja» sin preguntarnos por qué ese personaje se llama así o por qué una «conejita real» va pidiendo; e incluso si hallamos razones que lo expliquen, es probable que las olvidemos antes que la propia canción.

La base de la poesía está aquí, en el volver extraño el lenguaje y traerlo a primer término a través de la estructuración métrica y la repetición de sonidos. Las teorías de la poesía postulan entonces relaciones entre diferentes tipos de organización del lenguaje —estructura métrica, fonológica, semántica, temática— o, por generalizar, entre la dimensión semántica y la no semántica del lenguaje, entre lo que el poema dice y el modo en que lo dice. El poema es una estructura de significantes que absorbe y reorganiza los significados en la medida en que su modelo formal afecta a la estructura semántica, al asimilar los significados que las palabras tienen en otro contexto y subordinarlos a una nueva organización, alterar el acento y el enfoque, pasar de sentidos literales a figurativos, alinear términos de acuerdo con esquemas paralelísticos... Ese es el escándalo que genera la poesía: los rasgos «contingentes» del sonido y el ritmo afectan e infectan el pensamiento.

La interpretación de poemas

En este nivel de análisis, hallamos que la lírica se fundamenta en una convención de unidad y autonomía, como si existiera la regla de que no hay que tratar el poema como un fragmento de conversación —que necesita de un contexto más amplio para ser explicado—, sino asumir que tiene una estructura propia e intentar leerlo como si fuera una totalidad estética. La tradición de la poética ofrece diversos modelos teóricos. El formalismo ruso de principios del siglo XX, por ejemplo, postula que los niveles de la estructura del poema deben ser espejo unos de otros; la teoría romántica y la nueva crítica inglesa y norteamericana, entre otras corrientes, trazan una analogía entre los poemas y los organismos naturales: todos los componentes del poema deben articularse armoniosamente. Las lecturas postestructuralistas postulan una tensión inevitable entre lo que hacen y lo que dicen los poemas: la imposibilidad del poema, o quizá de cualquier fragmento lingüístico, de hacer lo que predica.

Las concepciones recientes del poema como construcción intertextual insisten en que la energía de los poemas proviene de ecos de poemas anteriores; ecos que en ocasiones el poema puede no controlar. La unidad no se considera tanto una propiedad inherente al poema como un objetivo procurado por el intérprete, ya busque fusión armónica, ya tensión no resuelta. Para buscar la unidad, el lector identifica oposiciones en el poema (como entre *nosotros* y *el Secreto* o entre *saber* y *suponer*) y observa de qué forma el resto de elementos del poema, especialmente las expresiones figuradas, se relaciona con estas oposiciones.

Tomemos un famoso poema de Ezra Pound, de sólo dos versos, «In a Station of the Metro»:

> *The apparition of these faces in the crowd;*
> *Petals on a wet, black bough.*
>
> (La aparición de esos rostros entre la multitud;
> pétalos sobre una rama negra, húmeda.)

Para interpretar este poema debemos resolver el contraste entre la multitud en el metro y la escena de naturaleza. Los dos versos emparejados refuerzan el paralelo entre las caras en la oscuridad del metro y los pétalos sobre la negra rama de

un árbol. Pero ¿ahora qué? La interpretación de los poemas descansa sobre la convención de unidad, pero en la misma medida sobre la convención de significación: se supone que los poemas, por sencillos que puedan parecer, tratan de algo significativo, importante; por tanto, los detalles particulares deben interpretarse como de importancia general. Hay que leer los poemas como signos o «correlatos objetivos», por usar el término de T. S. Eliot, de sentimientos importantes o insinuaciones de significación.

Para dar significado a la oposición del poemita de Pound, el lector debe reflexionar sobre cómo funciona el paralelo que se traza en él. El poema, *¿contrasta* la escena de la multitud urbana con una pacífica escena de naturaleza, los pétalos sobre una rama húmeda, o acaso *equipara* ambas escenas, indicando una semejanza? Las dos opciones son posibles, pero la segunda parece facilitar una lectura más rica, pues apunta a un procedimiento respaldado vigorosamente por la tradición de la interpretación poética. La percepción de *semejanzas* entre las caras en la multitud y los pétalos en la rama —viendo las caras en la multitud como pétalos en una rama— es un ejemplo de cómo la imaginación poética puede «ver el mundo con nuevos ojos», captar relaciones insospechadas y, tal vez, apreciar lo que para otro observador sería opresivo o trivial; en suma, hallar profundidad en apariencias formales. Este poemita se convierte así en una reflexión sobre el poder de la imaginación poética para conseguir los efectos que el propio poema consigue. Un ejemplo como el anterior ilustra una convención básica de la interpretación de poesía: preguntarse lo que este poema y sus procedimientos dicen sobre la poesía o la creación de significado. Los poemas, con su despliegue de operaciones retóricas, pueden ser leídos como exploración de la poética, así como las novelas —lo veremos en el próximo capítulo— son en cierta medida una reflexión sobre cómo hacemos comprensible nuestra experiencia del tiempo y, por tanto, indagan en la teoría de la narración.

6
LA NARRACIÓN

Había una vez un reino en que *literatura* quería decir por encima de todo poesía. La novela era un joven advenedizo, demasiado próximo a la biografía o la crónica para ser propiamente literario, una forma popular que no podía aspirar a las mismas elevadas pretensiones que la poesía lírica o la épica. Pero en el siglo XX la novela ha eclipsado a la poesía, tanto en la escritura como en la lectura y, desde los años sesenta, la narración domina también la educación literaria. Todavía se estudia la poesía, generalmente incluso es obligatorio, pero la novela y el cuento se han convertido en la parte central del programa de estudios.

No se trata de una mera consecuencia de las preferencias de la mayoría lectora, que toma una narración sin pensárselo dos veces, pero lee poesía con mucha menor frecuencia. Las teorías literarias y culturales han reclamado con insistencia creciente la centralidad cultural de la narración. La narración, según suele decirse, es el método fundamental con que damos sentido a las cosas; por ejemplo, al pensar en nuestra vida como una progresión que ha de conducir a alguna parte o al explicarnos a nosotros mismos qué sucede en el mundo. Las explicaciones científicas dan razón de un suceso sujetándolo a leyes (si ocurren A y B, entonces ocurrirá C), pero la vida no suele funcionar así. No sigue una lógica científica de causa y efecto, sino el tipo de lógica con que contamos una historia, en la que entender supone imaginar cómo un hecho conduce a otro, cómo algo puede llegar a pasar: cómo es que Marga ha acabado vendiendo *software* en Singapur, o cómo ha acabado el padre de Fran por regalarle un coche.

Damos sentido al mundo mediante historias posibles; incluso los filósofos de la historia, según vimos en el capítulo 2,

han defendido que la explicación histórica no sigue la lógica de la causalidad científica sino la lógica de la narración: comprender la Revolución francesa es entender una narración que muestra cómo un hecho condujo a otro. Las estructuras narrativas están en todas partes; el teórico de la narración Frank Kermode advierte que cuando decimos que un reloj hace «tictac» estamos otorgando al ruido una estructura ficcional, que diferencia entre dos sonidos que, físicamente, son iguales, de modo que *tic* sea un principio y *tac* sea un final. «El *tictac* del reloj me parece ser un modelo de lo que llamamos trama, una estructuración que da forma al tiempo y así lo humaniza.»

La teoría de la narración (o «narratología») ha sido una disciplina muy activa en la teoría literaria, y el estudio de la literatura utiliza normalmente sus conceptos y terminología: la noción de trama, los diferentes tipos de narrador o las técnicas narrativas. La poética de la narración, como podríamos llamarla, intenta comprender los componentes de la narración al par que analiza cómo produce sus efectos una narración concreta.

Pero la narración es más que un simple tema académico. Existe un impulso fundamental en el ser humano de escuchar y contar historias. Los niños desarrollan muy pronto lo que podría llamarse «competencia narrativa»: exigen historias y saben cuándo los mayores intentan hacer trampa y paran antes de llegar al final. La primera pregunta para la teoría de la narración podría ser, por tanto, cuál es ese conocimiento implícito sobre la forma básica de la narración que nos permite distinguir entre una narración que acaba «como debe ser» y otra que no, que deja cabos pendientes. La narratología podría ser entendida, entonces, como el intento de describir esa competencia narrativa, igual que la lingüística es el intento de describir la competencia lingüística (el conocimiento inconsciente que los hablantes tienen de su lengua). La teoría sería en este caso la exposición de una capacidad de comprensión o un conocimiento culturales e intuitivos.

Trama

¿Cuáles son los elementos básicos de una historia? Aristóteles afirmaba que el componente más importante de la narración es la trama, que las buenas historias deben tener un principio, un medio y un final y que causan placer por el ritmo de su estructuración. No obstante, ¿qué es lo que hace que una serie concreta de sucesos adquiera esta forma? La teoría ha propuesto varias explicaciones. Ante todo, una trama requiere una transformación. Ha de existir una situación inicial y producirse un cambio, algún tipo de alteración, cuya importancia se verá en la resolución final. Algunas teorías defienden que una trama satisfactoria responde a determinadas formas paralelísticas, como por ejemplo el cambio de una relación entre personajes a la relación contraria, o de un temor o una predicción a su realización o su inversión; de un problema a su solución, o de una acusación falsa o una representación errónea a su rectificación. En todos los casos vemos que se asocia un desarrollo en el plano de los acontecimientos con una transformación en el plano del significado. Una simple sucesión de acontecimientos no genera una historia. Es necesario un final que se relacione con el principio; según algunos teóricos, un final que muestre qué ha acontecido con el deseo que originó los sucesos narrados en la historia.

Si la narratología es una explicación de la competencia narrativa, debe centrarse igualmente en la capacidad de los lectores de identificar un argumento. Los lectores pueden decir cuándo dos obras son una versión de la misma historia; pueden resumir el argumento y discutir si un resumen es adecuado o no. Desde luego, no todos los lectores estarán de acuerdo en todo; pero los desacuerdos probablemente revelen un grado considerable de comprensión común. La teoría de la narración postula la existencia de un nivel estructural —llamado por lo general «trama»— que no depende de ningún lenguaje en particular ni de ningún medio de representación. A diferencia de la poesía, que se pierde en la traduc-

ción, la trama se conserva en la traducción de una lengua o medio a otra lengua o medio: una película muda o una tira cómica pueden tener la misma trama que una narración corta.

Encontraremos, no obstante, que existen dos conceptos de «trama». Por una parte, la trama es una manera de dar forma a los sucesos para convertirlos en una narración genuina: los escritores, al igual que los lectores, estructuran los acontecimientos en una trama cuando quieren dar sentido a algo. Desde otro punto de vista, la trama es lo que resulta conformado por las narraciones, pues pueden presentar la misma «historia» de modos diferentes. Por tanto, una secuencia de acontecimientos protagonizada por tres personajes puede tomar la forma (dada por los escritores o los lectores) de una trama elemental de amor heterosexual, en la que un joven quiere casarse con una joven y encuentra la oposición del padre, pero un cambio en la acción permite que los dos jóvenes se unan. Esta trama con tres personajes puede ser presentada, en la narración final, desde el punto de vista de la paciente heroína, del colérico padre o del joven, o de un observador externo atraído por estos sucesos, o de un narrador omnisciente que tiene el poder de describir los sentimientos más íntimos de todos los personajes, o de un narrador que se distancia de los acontecimientos... Desde esta perspectiva, la trama o el argumento serían lo dado y el discurso literario sus posibles representaciones diferentes.

Los tres niveles discutidos hasta aquí —sucesos, trama (o argumento) y texto— funcionan como dos oposiciones: entre los sucesos y la trama, y entre el argumento y el discurso. La trama o el argumento son el material que se presenta al lector, ordenado por el discurso conforme a un determinado punto de vista (diferentes versiones del mismo «argumento»). Pero la trama en sí ya es una estructuración de los acontecimientos. En la trama, una boda puede ser el final feliz de una historia, su principio, o un momento de cambio durante el desarrollo de la narración. Lo que el lector encuentra ante sí, no obstante, es un discurso en forma de texto: la trama es algo que el lector *infiere* del texto, y la idea de que existen sucesos elementales a partir de los cuales se ha conformado una trama es igualmente una inferencia, una construcción del lector. Al hablar de los sucesos que se estructuran en una trama, resaltamos la importancia y la estructuración de ésta.

Presentación

La distinción fundamental en narratología es, por tanto, la que separa trama y presentación real, argumento y discurso (la terminología varía en los diferentes autores). Cuando se halla delante de un texto (el término «texto» incluye también películas y otras formas de representación), el lector le da sentido identificando el argumento y concibiendo el texto como una representación particular de esa historia; al identificar «qué sucede», somos capaces de entender el material verbal como la manera de retratar lo que sucede. En ese momento, podemos preguntarnos qué tipo de representación se ha escogido y qué diferencias conlleva esa elección. Existen muchas alternativas, determinantes todas ellas para el efecto final de la narración. Gran parte de la teoría narratológica se ocupa de analizar las diferentes maneras de concebir estas alternativas. Veamos algunas preguntas que identifican variaciones significativas.

¿Quién habla? Convencionalmente, se dice que toda narración tiene un narrador, que puede ser externo a la historia o ser un personaje de ella. La teoría distingue entre «narración en primera persona», en la que un narrador explica hablando como «yo», y lo que de modo algo confuso se denomina «narración en tercera persona», donde no existe el «yo»: el narrador no se identifica como personaje de la historia y todos los personajes son mencionados en tercera persona, por su nombre o como «él» o «ella». El narrador en primera persona puede ser el principal *protagonista* de la historia que cuenta; puede ser un *participante*, un personaje menor; o, finalmente, puede ser un *observador*, cuya función no es actuar

sino exclusivamente contarnos lo que sucede en la historia. El observador en primera persona puede aparecer desarrollado como individuo, con su nombre, pasado y personalidad, o puede no estar casi desarrollado y desaparecer de la vista cuando la narración emprende su camino, desvaneciéndose después de haber presentado la historia.

¿Quién habla y a quién? El autor crea un texto que será leído por lectores. Los lectores infieren del texto un narrador, una voz que habla. El narrador se dirige a oyentes que en la mayoría de ocasiones no están más que implícitos, son construidos por el texto, pero también pueden estar identificados explícitamente (sobre todo en la narración dentro de la narración, cuando un personaje se convierte en narrador y dentro de la historia general explica una historia a los demás personajes). El receptor del narrador suele denominarse «narratario». Tanto si el narratario es explícito como implícito, la narración construye implícitamente un receptor a partir de lo que su discurso opta por dar por sabido y lo que opta por explicar. Las obras pertenecientes a otras épocas u otras culturas generalmente implican un receptor que reconoce determinadas referencias y participa de ciertos supuestos que un lector moderno o de nuestra cultura puede no compartir. La crítica feminista se ha interesado particularmente por cómo las narraciones europeas y americanas postulan por norma un lector masculino: el discurso se dirige implícitamente a unos lectores que comparten un punto de vista masculino.

¿Quién habla y cuándo? La narración puede ser contemporánea al tiempo en que se dice que suceden los hechos (como en *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, en la que la narración adquiere la forma de «ahora está pasando *a*, ahora está pasando *b*, ahora está pasando *c*»). La narración puede suceder también poco después de los hechos, como en las novelas epistolares, que tienen la forma de una sucesión de cartas (como en *Pamela*, de Samuel Richardson, en la que cada epístola describe lo que ha sucedido hasta el momento). Lo más frecuente, no obstante, es que la narración sea posterior al

acontecimiento final de la trama y el narrador lo contemple, desde ese punto, como una secuencia completa.

¿Quién habla y en qué lenguaje? La voz narrativa puede tener su propio lenguaje caracterizador, con el que narra cada elemento de la historia, o adoptar y transmitir el lenguaje de los personajes. Una narración que observa las cosas desde la conciencia de un niño puede alternativamente usar el lenguaje adulto para informar de las percepciones del niño o meterse en su lenguaje. El teórico ruso Mijail Bajtin describe la novela como algo esencialmente polifónico (con diversidad de voces) o dialógico, pero no monológico (con una sola voz): la esencia de la novela es la dramatización de diferentes voces o discursos y, por tanto, de la lucha entre perspectivas y puntos de vista en una sociedad.

¿Quién habla y con qué autoridad? Explicar una historia es reclamar para sí una cierta autoridad concedida por los lectores. Cuando el narrador de *Emma* de Jane Austen empieza: «Emma Woodhouse, bella, inteligente y rica, con un hogar confortable y una posición desahogada...» no ponemos en duda, escépticamente, si de veras era guapa y lista, sino que aceptamos la afirmación mientras no encontremos razones para pensar de otra manera. Algunos narradores se denominan como «no fidedignos» cuando determinadas pistas sobre sus prejuicios y la información que nos transmiten sobre las situaciones nos hacen desconfiar de cómo interpretar los acontecimientos, o cuando encontramos razones para dudar de si el narrador comparte los mismos valores que el autor. Los teóricos hablan igualmente de «narración autoconsciente» cuando encontramos un narrador que pone de relieve el hecho de estar explicando una historia, expone sus dudas sobre cómo explicarla o incluso alardea de su poder para determinar el desarrollo de la historia. La narración autoconsciente coloca en primer término el problema de la autoridad narrativa.

Focalización

¿Quién ve? Las discusiones narratológicas hablan con frecuencia del «punto de vista desde el que se explica una historia», pero este uso del término *punto de vista* confunde dos preguntas diferentes: ¿quién habla? y ¿a quién corresponde la visión que se presenta? La novela de Henry James *Lo que Maisie sabía* emplea un narrador que no es un niño, pero presenta la historia según aparece a la conciencia de la niña Maisie. Maisie no es la narradora; se la describe en tercera persona, como «ella», pero la novela presenta muchos acontecimientos bajo su perspectiva; Maisie, por ejemplo, no comprende por entero la dimensión sexual de las relaciones entre los adultos que la rodean. La historia está, por usar un término desarrollado por los narratólogos Mieke Bal y Gérard Genette, *focalizada* a través de Maisie. Suya es la conciencia o posición desde la cual se enfocan los acontecimientos. La pregunta de quién habla, por tanto, ha de distinguirse de la pregunta de quién ve. ¿Desde qué perspectiva se enfocan los acontecimientos y quién los presenta? No siempre coinciden el focalizador y el narrador, nos encontramos con numerosas variables.

1. Tiempo. La narración puede focalizar los acontecimientos en el momento en que ocurren, poco más tarde o en un momento muy posterior. Puede focalizar lo que el personaje sabía o pensaba en la época de los hechos o sus ideas posteriores, ya con la perspectiva del tiempo. Cuando una narradora explica lo que le sucedió, por ejemplo, de niña, puede escoger entre focalizar los hechos a través de la conciencia de la niña que fue (restringiendo la explicación a lo que veía y pensaba en ese tiempo) o a través del conocimiento y comprensión de los hechos que posee en el momento de la narración. Naturalmente, también puede combinar ambas perspectivas, alternando entre lo que sabía o sentía entonces y lo que reconoce en el presente. Cuando la narración en tercera persona focaliza los acontecimientos a través de un

personaje concreto, puede recurrir a variaciones similares, explicando cómo le parecían las cosas al personaje en aquellos días o cómo las percibe más tarde. La opción por uno u otro modo de focalización temporal tiene enormes consecuencias en el efecto de la narración. Una novela de detectives, por ejemplo, narra sólo lo que el focalizador sabe en cada momento de la investigación, reservando el conocimiento pleno para la culminación.

2. Distancia y frecuencia. La historia se puede ver con un microscopio, por así decir, o con un telescopio; procediendo lentamente y con gran detalle o corriendo a decirnos qué sucedió: «El rey, agradecido, concedió al príncipe la mano de su hija y, a la muerte del rey, el príncipe le sucedió y los nuevos reyes reinaron felices por muchos años». Paralelamente a la distancia encontraremos diferencias de frecuencia: se nos puede narrar lo que sucedió en una ocasión concreta o lo que acontecía todos los martes. La opción más peculiar es lo que Gérard Genette llama «pseudoiteración», en la que algo tan específico que *jamás* podría suceder continuamente se explica como si sucediera de forma regular.

3. Limitaciones del conocimiento. Como alternativa extrema, la narración puede focalizar la historia a través de una perspectiva muy limitada —lo que ve «el ojo de la cámara» o «una mosca sobre la pared»—, contándonos las acciones sin permitirnos el acceso a los pensamientos de los personajes. Incluso en este caso, hallaremos grandes diferencias según el grado de comprensión de los hechos implicado por las descripciones «objetivas» o «externas». Por ejemplo, «el viejo encendió un cigarro» parece focalizado mediante un observador que conoce los comportamientos humanos, pero «el humano de pelo blanquecino en la parte superior de la cabeza sostiene una varita encendida ante sí, y se levanta humo de un tubo blanco aguantado en sus labios» parece focalizado a través de un visitante del espacio exterior o al menos de una persona exterior al espacio del protagonista. En el otro extremo se encuentra la llamada «narración omnisciente», en la que el narrador, de modo semejante a un dios, tiene acceso

a los pensamientos íntimos y motivos ocultos de sus personajes: «El rey quedó extasiado al contemplar el botín, pero su avidez de oro todavía no había quedado satisfecha». El narrador omnisciente, aunque parece no tener límites en lo que puede saber y explicar, es habitual no sólo en la mayoría de cuentos tradicionales sino en la novela moderna, en la que resulta esencial la selección de lo que efectivamente se va a narrar.

Las historias focalizadas mayoritariamente a través de la conciencia de un protagonista se encuentran tanto en la narración en primera persona (en la que el narrador explica lo que él o ella han pensado o visto) como en la narración en tercera persona, caso que se suele denominar «punto de vista restringido a la tercera persona», como en *Lo que Maisie sabía*.[6]

Las limitaciones en el foco o punto de vista pueden derivar en una narración «no fidedigna», si nos parece advertir que la conciencia a través de la cual se focalizan los hechos es incapaz de comprender los sucesos del mismo modo que lo haría un lector de historias competente, o si se niega a ello.

Estas y algunas otras alternativas de narración y focalización desempeñan un gran papel en la determinación final de los efectos de la novela. Una historia con un narrador omnisciente, que detalla los sentimientos y las motivaciones secretas de los protagonistas y manifiesta un conocimiento de cómo se van de desarrollar los acontecimientos, puede transmitir al lector la sensación de que el mundo es comprensible. Puede destacar, por ejemplo, el contraste entre lo que uno piensa y lo que sucede inevitablemente («poco sospechaba él en ese momento que dos horas más tarde sería atropellado por un carruaje y todos sus planes se malograrían»). Sin embargo, una historia narrada desde el punto de vista *restringido* de un protagonista individual puede resaltar la pura impredecibilidad de los acontecimientos; dado que no sabemos qué piensan los

6. En el ámbito teórico de nuestro país es más frecuente remitirse a la terminología de Genette, que el lector puede hallar resumida en *Figuras III* (Barcelona, Lumen, 1989). *What Maisie Knew* es ejemplo, para Genette, de «focalización interna fija»; véase *Figuras III*, *op. cit.*, p. 245. (*N. del t.*)

demás personajes o qué otras cosas están sucediendo en ese momento, todo lo que ocurra puede ser una sorpresa. Las complicaciones de la narración aumentan si tenemos en cuenta el engaste de historias dentro de otras historias, de forma que el acto de narrar una historia se convierte en un acontecimiento dentro de la narración, un acontecimiento cuyas consecuencias e importancia supondrá una cuestión clave. Historias dentro de historias dentro de historias.

Qué hacen los relatos

Los teóricos han discutido igualmente las *funciones* del relato. Ya mencioné en el capítulo 2 que los «textos expositivos narrativos» —clase que incluye tanto las narraciones literarias como las historias que nos contamos entre nosotros— circulan porque sus historias son dignas de explicar, «valen la pena». Los escritores intentan evitar constantemente la peligrosa pregunta de «¿y eso, qué?»; pero ¿qué hace que una historia «valga la pena»? ¿Qué hacen los relatos?

Para empezar, las narraciones causan placer (según Aristóteles, por su imitación de la vida y su ritmo peculiar). La estructura narrativa que incluye un giro importante, como cuando el cazador es cazado o se vuelven las tornas, produce placer en sí misma, y muchas narraciones persiguen sobre todo este objetivo: entretener a los lectores, produciendo un cambio imprevisto en situaciones familiares.

El placer de la narración se relaciona con el deseo. Las intrigas narrativas nos cuentan sobre el placer y lo que sucede con éste, pero el propio movimiento de la narrativa está guiado por el placer, bajo la forma de «epistemofilia» (deseo de saber): queremos descubrir secretos, saber cómo acaba, hallar la verdad. Si lo que guía las narraciones es el impulso «masculino» de dominio, esto es, el deseo de desvelar la verdad (la «verdad desnuda»), ¿qué sucede entonces con el saber que esas narraciones nos ofrecen para satisfacer ese deseo? ¿Se trata de conocimiento en sí mismo o es un efecto del deseo?

La teoría se hace preguntas como estas sobre la relación entre el deseo, las historias y el conocimiento.

Efectivamente, según ha enfatizado la teoría, la narración tiene también la función de enseñarnos cosas sobre el mundo, mostrarnos cómo funciona, permitirnos —a través de los recursos de la focalización— observar las cosas desde nuevas atalayas y comprender la motivación de otras personas, que en la vida cotidiana nos queda oculta. El novelista E. M. Forster observó que, al ofrecernos la posibilidad de un conocimiento perfecto, la novela compensa nuestra visión difuminada de los otros en la vida «real». Los personajes de las novelas

> son gente cuya vida secreta es visible o puede serlo, mientras que nuestras vidas secretas son invisibles.
>
> Y por eso es por lo que las novelas, incluso cuando tratan de seres malvados, pueden servirnos de alivio; nos hablan de una especie humana más comprensible y, por tanto, más manejable; nos ofrecen una ilusión de perspicacia y poder.

A través del conocimiento que ofrecen, las narraciones actúan como si fueran policías. Las novelas de la tradición occidental muestran cómo domar las aspiraciones individuales y cómo los deseos se han de ajustar a la realidad social. Muchas novelas narran cómo se malogran las ilusiones de juventud. Nos cuentan el deseo, provocan el deseo, extienden ante nosotros el escenario del deseo heterosexual y, desde el siglo XVIII, se han esforzado cada vez más en sugerir que lograremos nuestra identidad verdadera, si alcanzamos a lograrla, en el amor, es decir, en las relaciones personales y no en la acción pública. Pero a la vez que nos entrenan para que creamos que existe algo como «estar enamorado», se ocupan de desmitificar la idea.

En tanto que llegamos a ser lo que somos mediante una serie de identificaciones (como trataré en el capítulo 8), las novelas son un mecanismo poderoso de interiorización de normas sociales. Pero la narración ofrece igualmente un modelo de crítica social. Expone la vacuidad del éxito mundano, la corrupción del mundo o cómo fracasa en satisfacer nuestras aspiraciones más nobles; expone los puntos de vista de los oprimidos, en historias que invitan al lector, mediante la identificación, a darse cuenta de que ciertas situaciones son intolerables.

En resumen, la pregunta fundamental que debe hacerse la teoría en el campo de la narrativa es esta: ¿es la narración una forma básica de conocimiento (que permite conocer el mundo por su capacidad de dar sentido) o se trata más bien de una estructura retórica que distorsiona tanto como desvela? La narrativa, ¿es fuente de conocimiento o de ilusión? El conocimiento que pretende presentar, ¿es efecto del deseo? El teórico Paul de Man observó que, mientras que nadie en su sano juicio intentaría cultivar viñedos a la luz de la palabra *día*, nos resulta verdaderamente muy difícil el no concebir nuestras vidas a partir de esquemas de narraciones ficcionales. ¿Implica eso que los efectos de discernimiento y consuelo que causa la narrativa son engañosos?

Para poder responder a tales preguntas necesitaríamos disponer a la vez de un conocimiento del mundo *independiente* de la narración, y de razones para considerar ese conocimiento como de mayor autoridad que el que ofrece la narrativa. Pero la existencia hipotética de ese conocimiento con autoridad, pero ajeno a toda forma narrativa, es precisamente lo que está en juego en la pregunta de si la narración proporciona conocimiento o ilusión. De modo que no parece posible responder a la pregunta, si es que tiene respuesta. En lugar de ello debemos movernos entre la concepción de la narración como recurso retórico que crea una ilusión de perspicacia y el estudio de la narración como nuestro medio principal de creación de significado. Después de todo, incluso la propia afirmación de que la narración no es más que retórica sigue la estructura de una historia; se trata de una narración en la que nuestro engaño inicial ha dado paso a la dura luz de la verdad, y terminamos más tristes, pero más sabios; desilusionados, pero aleccionados. Dejamos de bailar en círculo y contemplamos el secreto. Eso nos dice la historia.

7

EL LENGUAJE REALIZATIVO

En este capítulo seguiremos el desarrollo de un ejemplo de «teoría», paralelamente a un concepto que ha adquirido gran importancia en los estudios literarios y culturales y cuya varia fortuna muestra cómo pueden cambiar las ideas cuando entran en el reino de la «teoría». El problema del lenguaje «realizativo» [*performative language*] nos llevará a analizar temas importantes del significado y los efectos del lenguaje y generará preguntas sobre la identidad y la naturaleza del sujeto.

Los enunciados realizativos de Austin

El concepto de enunciado realizativo fue desarrollado en los años cincuenta por el filósofo británico J. L. Austin, quien propuso una distinción entre dos tipos de enunciados. Los enunciados *constatativos*, como «Juan ha prometido que vendrá», hacen una afirmación, describen un orden de cosas y son verdaderos o falsos; mientras que los enunciados *realizativos* (o sencillamente, los *realizativos*) no son verdaderos ni falsos y en realidad realizan la acción que describen. Al afirmar «Prometo que te pagaré» no se quiere exponer una situación, sino realizar el acto de prometer; el enunciado en sí ya es el acto. Austin pone el ejemplo de una boda; cuando el párroco o el alcalde preguntan «¿Acepta a esta mujer como su legítima esposa?», la respuesta de «Sí, quiero» no describe una voluntad, la realiza; no informa respecto a un matrimonio, lo efectúa. Al decir «Sí, quiero», el enunciado realizativo no resulta ser verdadero ni falso. Puede ser apropiado o inapropiado, según las circunstancias; puede ser «afortunado» o «desafortunado», en palabras de Austin. Puede suceder que

se diga «Sí, quiero» y la boda no sea válida (por ejemplo, si uno de los dos ya está casado o si la persona que celebra la ceremonia no está autorizada a celebrar bodas en nuestra comunidad). El enunciado «fracasará», dice Austin. El enunciado será desafortunado, infeliz... y así quedarán, sin duda, el novio o la novia, o quizá ambos.

Los enunciados realizativos no describen las acciones que designan, sino que las realizan. Prometemos, ordenamos o nos casamos justamente *al* pronunciar unas determinadas palabras. Una prueba sencilla para saber si una frase es realizativa es anteponerle, en español, el sintagma «Con estas palabras» o «al pronunciar estas palabras»: «Con estas palabras prometo...», «Con estas palabras declaro la independencia», «Con estas palabras te ordeno que...», pero no es posible decir «Con estas palabras voy a la ciudad». No puedo realizar el acto de hablar al pronunciar unas palabras concretas.

La distinción entre realizativo y constatativo refleja una diferencia importante entre tipos de enunciados y tiene la gran virtud de alertarnos sobre hasta qué punto el lenguaje puede realizar acciones, además de meramente informarnos de ellas. No obstante, al proseguir con su explicación de lo realizativo, Austin topa con algunas dificultades. Se podría establecer una lista de «verbos realizativos» que realizan la acción que designan cuando son usados en la primera persona del presente de indicativo (prometo, ordeno, declaramos). Pero no se puede definir los realizativos con un mero listado, pues en las circunstancias adecuadas se puede realizar el acto de ordenar a alguien que se pare con sólo gritar «¡Párate!» sin necesidad de decir «(Con estas palabras) te ordeno que te pares». Un enunciado aparentemente constatativo como «Te pagaré mañana», que ciertamente tiene el aspecto de convertirse en verdadero o falso según lo que suceda mañana, puede representar también la *promesa* de que se pagará mañana, si se dan las condiciones adecuadas, más que una descripción o una predicción como «(*él*) te pagará mañana». Sin embargo, en cuanto se admite la existencia de estos «realizativos implícitos», en los que no hay explícito ningún verbo realizativo,

debemos admitir que *cualquier* enunciado puede funcionar como un realizativo implícito. La frase «El gato está sobre la alfombra» —un enunciado constatativo básico— puede verse como la versión elíptica de «Con estas palabras afirmo que el gato está en la alfombra», un realizativo que efectúa el acto de afirmar que está describiendo una realidad. Los enunciados constatativos también realizan acciones: las de afirmar, describir, constatar, etc. Descubrimos que son un tipo de realizativo. Volveré sobre ello más tarde.

Los realizativos y la literatura

La teoría literaria ha abrazado el concepto de «realizativo», porque ayuda a caracterizar el lenguaje literario. Los teóricos han afirmado constantemente que debemos prestar atención a lo que el lenguaje literario *hace*, no menos que a lo que *dice*; y la noción de realizativo proporciona una justificación lingüística y literaria para esta idea: existe una clase de enunciados que, ante todo, realizan algo. Al igual que los realizativos, los enunciados literarios no se refieren a un orden de cosas previo y tampoco son verdaderos o falsos. El enunciado literario, además, también *crea* las situaciones a las que se refiere, en diversos sentidos. En primer lugar y ante todo, porque presta vida a los personajes y sus acciones, por ejemplo. El principio del *Ulises* de Joyce, «Solemnemente, el regordete Buck Mulligan surgió de la escalera llevando una palangana de espuma con un espejo y una navaja de afeitar entrecruzados encima», no se refiere a una situación previa, sino que crea el personaje y las circunstancias. En segundo lugar, las obras literarias dan vida a nuevas ideas y conceptos. La Rochefoucauld afirma que a nadie se le hubiera ocurrido estar enamorado si no lo hubiera leído en los libros, y la noción del amor romántico (y de su centralidad en la vida de los individuos) podría decirse que es una sólida creación literaria. En cualquier caso las propias novelas, desde *Don Quijote* a *Madame Bovary*, han inculpado a las ideas sentimentales de otros libros.

En resumen, lo realizativo sitúa en el centro de la escena un uso del lenguaje que antes se consideraba marginal —un uso activo, creador de mundos, cercano al lenguaje literario— y nos ayuda a entender la literatura como un acto o un acontecimiento. La noción de la literatura como enunciado realizativo permite, además, una defensa de la literatura: no se trata de frívolos pseudoenunciados, sino que debe colocarse entre los actos del habla que transforman el mundo, que dan vida a los objetos que nombran.

Lo realizativo se vincula con la literatura también de un segundo modo. Al menos en un principio, los realizativos rompen la ligazón entre el significado y la intención del hablante, pues el acto que se realiza ya no depende de lo que se quiera decir, sino de convenciones sociales y lingüísticas. El enunciado —insiste Austin— no debe ser considerado como el signo exterior de un acto interior al que representa con verdad o falsedad; al afirmar «prometo» en unas determinadas circunstancias habremos hecho una promesa, habremos hecho el acto de prometer, independientemente de las intenciones que tuviéramos en mente en ese instante. Puesto que los enunciados literarios también son acontecimientos cuyo significado, según se suele creer, no viene determinado por la intención del autor, el modelo teórico de los realizativos parece muy pertinente.

No obstante, si el lenguaje literario es realizativo, y un enunciado realizativo no es verdadero o falso sino afortunado o desafortunado, ¿qué significado tiene el que un enunciado literario sea afortunado? Esta se revela como una pregunta complicada. Por una parte, quizá *afortunado* no sea más que otro nombre para lo que ya suele interesar habitualmente a los críticos. Al encontrarnos ante el enunciado que abre el soneto de Shakespeare «My mistress' eyes are nothing like the sun», no preguntaremos si la frase es verdadera o falsa, sino qué hace, cómo se integra con el resto del poema y si funciona *felizmente* (afortunadamente) en conjunción con los demás versos. Esa podría ser una concepción de lo afortunado. Pero el modelo de lo realizativo también dirige nuestra atención a

otro punto: las convenciones que permiten que un enunciado sea una promesa o un poema; las convenciones del soneto, por ejemplo. Lo afortunado de un enunciado literario podría depender, por tanto, de su relación con las convenciones del género. ¿Se ajusta a la convención y por tanto logra ser un soneto, sin «fracasar» en el intento? Más que eso uno tendería a suponer que una composición literaria es afortunada sólo cuando se convierte plenamente en literatura, al ser publicada, leída y aceptada como obra literaria (al igual que una apuesta sólo vale como tal cuando es aceptada como apuesta). En resumen, la noción de la literatura como realizativo nos impone una reflexión sobre el complejo problema de qué significa que una obra literaria funciona.

Derrida y los realizativos

Este tema conoce otro momento clave en su desarrollo cuando Jacques Derrida se ocupa del concepto de Austin. Austin había distinguido entre los realizativos serios, que efectúan algo, como prometer o casarse, y los enunciados «no serios». Su enfoque debe aplicarse a las palabras que se dicen seriamente: «Es necesario que no esté bromeando, por ejemplo, o escribiendo un poema. Nuestros enunciados realizativos, afortunados o no, deben entenderse como enunciados generados en circunstancias ordinarias». Derrida replica que lo que Austin aísla apelando a las «circunstancias ordinarias» son las numerosas maneras en que se pueden repetir fragmentos de lenguaje, de modo «no serio» pero igualmente serio, como en el caso de un ejemplo o una cita. La posibilidad de ser repetido en circunstancias nuevas es esencial a la naturaleza del lenguaje; cualquier cosa que no pudiera ser repetida de modo «no serio» no sería lenguaje, sino algún tipo de señal inseparablemente ligado a una situación física. La posibilidad de repetición resulta, entonces, fundamental en el lenguaje; y los realizativos particularmente sólo pueden funcionar si se los reconoce como versiones o citas de fórmulas

regulares, como «sí, quiero» o «prometo». Si el novio dijera «vale» en vez de «sí, quiero», probablemente no lograría casarse. Un enunciado realizativo, se pregunta Derrida, «¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado "codificado" o iterable [repetible], en otras palabras, si la fórmula que se pronuncia para abrir una sesión, botar un barco, o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como "cita"?». Austin aísla como anómalos, no serios o excepcionales ejemplos particulares de lo que Derrida llama una «iterabilidad general» que debe considerarse una ley del lenguaje. «General» y fundamental, porque, para que algo sea un signo, debe poder ser citado y repetido en toda clase de circunstancias, incluyendo las «no serias». El lenguaje es realizativo en el sentido de que no se limita a transmitir información, sino que realiza actos mediante su repetición de maneras de hacer cosas o prácticas discursivas establecidas. Este aspecto será clave en la fortuna posterior del término.

Derrida vincula igualmente lo realizativo a la cuestión general de los actos que originan o inauguran, actos que crean algo nuevo, tanto en la esfera política como en la literaria. ¿Cuál es la relación entre un acto político, como una declaración de independencia, que da pie a una nueva situación, y los enunciados literarios, que intentan inventar algo nuevo, a través de actos que no son enunciados constatativos sino realizativos, como las promesas? Ambos actos, el político y el literario, se asientan sobre una compleja combinación de realizativo y constatativo en la que, para ser un éxito, el acto debe resultar convincente (al quedar referido a la situación de emisión); sin embargo, en estos actos el éxito consiste justamente en originar las condiciones a las que se refiere. Las obras literarias pretenden hablarnos del mundo, pero si tienen éxito lo hacen creando, dando vida a los personajes y sucesos que relatan. Algo parecido es lo que ocurre en los actos inaugurales propios de la esfera política. En la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, por ejemplo, la frase

clave afirma: «Por tanto, hacemos público y declaramos solemnemente que estas colonias unidas son y según derecho deberían ser estados libres e independientes». La declaración de que *son* estados independientes es un realizativo que se supone ha de crear la nueva realidad a la que se refiere, pero para reforzar esta afirmación se adjunta la afirmación constatativa de que *deberían ser* estados independientes.

Relaciones entre realizativos y constatativos

La tensión entre lo realizativo y lo constatativo también se observa claramente en la literatura, en la que la dificultad con que se encuentra Austin para separar lo realizativo de lo constatativo puede ser considerada como una característica fundamental del funcionamiento del lenguaje. Si todo enunciado es a la vez realizativo y constatativo e incluye, al menos, la afirmación implícita de una situación junto con un acto lingüístico, la relación entre lo que el enunciado dice y lo que hace no necesariamente será armoniosa ni cooperativa. Para ejemplificar el problema en el ámbito literario, volvamos una vez más al poema de Robert Frost «The Secret Sits»:

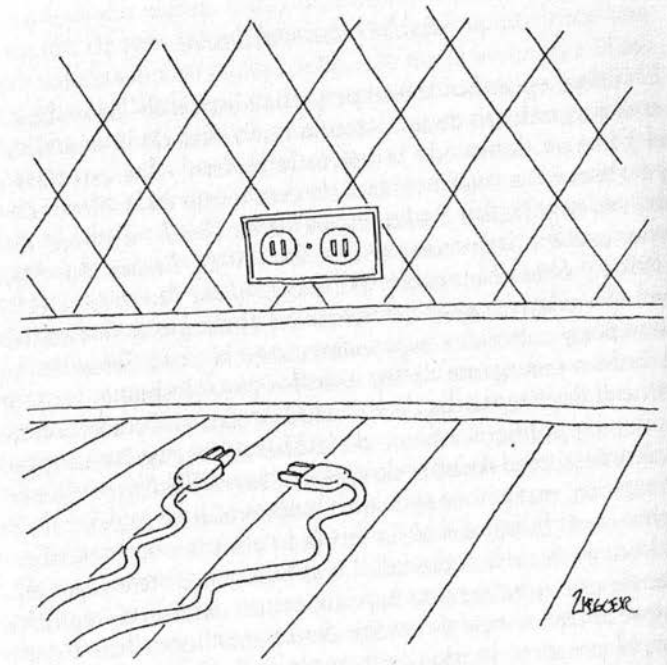
> *We dance round in a ring and suppose,*
> *But the Secret sits in the middle and knows.*[7]

Este poema depende de la oposición entre suponer y conocer. Para explorar qué actitud toma el poema frente a esta dualidad y qué valores adjudica a los términos opuestos, podemos preguntarnos si el propio poema adopta la modalidad de suponer o de conocer. ¿El poema supone, como nosotros —que bailamos en círculo— o sabe, como el Secreto? Se diría que el poema, como producto de la imaginación humana, es un ejemplo de suposición, un caso de baile en círculos,

7. «Bailamos en círculo y suponemos, / Pero el Secreto sabe, sentado en el centro.» (*N. del t.*)

pero su apariencia gnómica, sentenciosa, así como la afirmación suficiente de que el secreto «sabe», hacen que el poema parezca saber mucho. Por tanto, no podemos estar seguros de la respuesta. No obstante, ¿qué nos muestra el poema sobre el saber? Pues bien, el secreto, que es algo que uno o sabe o no sabe —y, en consecuencia, es un *objeto* del conocimiento—, se convierte en el poema, por metonimia o contigüidad, en el *sujeto* del conocimiento; es lo que *sabe*, en lugar de lo que *se sabe*. Al escribir en mayúsculas y con ello personalizar la idea del Secreto, el poema realiza una operación retórica que asciende el objeto del saber a la posición de sujeto. Con ello muestra que una suposición retórica puede originar al sabedor, puede convertir al secreto en sujeto y personaje de esta pequeña escena teatral. El secreto que sabe se crea con un acto de suposición, que desplaza el secreto del lugar de objeto (*Alguien sabe un secreto*) al de sujeto (*El Secreto sabe*). El poema indica, por tanto, que su afirmación constatativa conforme a la cual el secreto sabe depende de una suposición realizativa: la suposición que convierte al secreto en el sujeto supuestamente sabedor. La frase *dice* que el Secreto sabe pero *muestra* que se trata de una suposición.

En este punto de la historia del concepto, el contraste entre lo constatativo y lo realizativo se ha redefinido: lo constatativo es el lenguaje que afirma representar las cosas tal cual son y nombrar cosas que están ahí previamente; lo realizativo son las operaciones retóricas, los actos de lenguaje que socavan esta afirmación con su imposición de categorías lingüísticas, creando las cosas, organizando el mundo más que representando lo que existe. Estamos ante lo que se llama una «aporía» entre lenguaje realizativo y constatativo (una aporía es el «impasse» de una oscilación irresoluble, como cuando la gallina depende del huevo y el huevo depende de la gallina). La única manera de afirmar que el lenguaje funciona realizativamente, dando forma al mundo, es mediante un enunciado constatativo, como por ejemplo «El lenguaje da forma al mundo»; contrariamente, no hay manera de afirmar la transparencia constatativa del lenguaje si no es con un acto



Oye, pero qué majo es el de la izquierda...

de habla. Los enunciados que realizan el acto de constatar han de pretender necesariamente que no hacen más que exponer las cosas tal cual son; pero si quisiera demostrarse lo contrario —que la pretensión de representar al mundo tal cual es, en realidad, impone categorías al mundo— no hay otro modo de hacerlo que no sea constatar que es así o no lo es. La afirmación conforme a la cual el acto de constatar o describir es de hecho un acto realizativo debe tomar la forma de una afirmación constatativa.

Butler y los realizativos

El último episodio de esta pequeña historia de los realizativos es el surgimiento de una «teoría realizativa de la sexualidad y el género» dentro de la teoría feminista y los estudios gay y lesbiana. La figura central de esta teoría es la filósofa estadounidense Judith Butler, cuyos libros *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies that Matter* (1993) y *Excitable Speech: A Politics of the Speech Act* (1997) han ejercido una gran influencia en el campo de los estudios literarios y culturales, especialmente en la teoría feminista y en el ámbito emergente de los estudios gay y lesbiana. La teoría cultural de vanguardia de los estudios gay, vinculada con movimientos políticos a favor de la liberación gay, ha adoptado recientemente el nombre de *Queer theory*. El epíteto «*Queer!*» («maricón, moña») es el insulto más común en inglés para referirse a un homosexual; la teoría lo adopta como nombre y así lo devuelve a la sociedad. La apuesta consiste en que alardear de este nombre puede provocar un cambio de significado que lo transforme de insulto en insignia honorífica. En este caso, el proyecto teórico está imitando la táctica de las organizaciones de activismo más marcado que se han involucrado en la lucha contra el sida; como el grupo ACT-UP, por ejemplo, que en sus manifestaciones utiliza eslóganes como «We're here, we're queer, get used to it!» («¡Estamos aquí, somos maricones, ya podéis acostumbraros!»).

El libro de Butler *Gender Trouble* se ocupa de la noción, corriente en los escritos de feministas estadounidenses, de que una política feminista requiere obligatoriamente de una idea de la identidad femenina (las características esenciales que las mujeres comparten por ser mujer y que les otorgan intereses y objetivos comunes). Para Butler, al contrario, las categorías básicas de identidad son productos culturales y sociales, que son probablemente el *resultado* de una cooperación política, no su *condición* de posibilidad. Estas categorías crean el efecto de lo natural (recuérdese la canción de Aretha Franklin

«Haces que me sienta como una mujer natural») y con su imposición de normas (definiciones de qué significa ser una mujer) amenazan con excluir a las que no se adaptan a ellas. En su estudio Butler propone que consideremos el género sexual como un realizativo, en el sentido que no es lo que uno es sino lo que uno hace. Un hombre o una mujer no es algo que se *es* sino algo que uno *hace*, una condición que uno encarna: el género lo crean nuestros actos, del mismo modo que una promesa se crea en el acto de prometer. Se llega a ser hombre o mujer mediante actos repetidos que, como los realizativos de Austin, dependen de convenciones sociales, de las maneras habituales de hacer algo en una cultura. Igual que existen maneras regladas, fijadas socialmente, de prometer, apostar, dar órdenes o casarse, existen maneras establecidas de ser un hombre o ser una mujer.

Esto no significa que el género se pueda elegir, que sea un rol del que uno se viste del mismo modo que escoge la ropa con que se vestirá ese día. De ser así, existiría un sujeto asexuado previo a la elección del género, cuando de hecho para ser un sujeto es imprescindible tener género: en este régimen del género, no se puede ser una persona sin ser hombre o mujer. «Sujeto al género pero convertido en sujeto por el género», escribe Butler, «el "yo" ni precede ni sigue al proceso de esta *ageneración*, sino que surge sólo dentro de la matriz de las propias relaciones de género y en calidad de ésta». Lo realizativo del género tampoco debe entenderse como un acto aislado, algo que se logra mediante un acto particular; es más bien «la práctica reiterativa y citacional», la repetición obligatoria de las normas genéricas que animan y constriñen al sujeto sexuado, pero que son asimismo los recursos que forjan la resistencia, la subversión o el desplazamiento.

Desde este punto de vista, el enunciado «¡Es una niña!» o «¡Es un niño!» con el que, tradicionalmente, se da la bienvenida al recién nacido, no es tanto un enunciado constatativo (verdadero o falso, de acuerdo con las circunstancias) como el primero de una larga serie de enunciados realizativos que crean el sujeto cuya llegada están anunciando. Ponerle un

nombre a una niña da inicio a un proceso continuo de «enniñamiento», la producción de una niña, mediante la «asignación» o repetición obligatoria de las normas del género sexual, «la citación forzosa de una norma». Si somos un sujeto es necesariamente porque se nos ha hecho esta asignación de la repetición, pero —y esto resulta fundamental, en opinión de Butler— se trata de una asignación que nunca acabamos de cumplir de acuerdo con lo que se espera, de forma que nunca habitamos de pleno las normas o ideales genéricos a los que se nos empuja a aproximarnos. En ese agujero, en las diferentes formas de cumplir la «asignación» de género, están las posibilidades de resistencia y cambio.

Se está acentuando aquí la manera en que la fuerza realizativa del lenguaje se crea a partir de la repetición de normas anteriores, de actos anteriores. De este modo, la fuerza del insulto «maricón» no proviene de la intención ni de la autoridad del hablante, que probablemente es algún necio totalmente desconocido para la víctima, sino del hecho de que el grito «maricón» repite insultos gritados en el pasado, alocuciones o actos de interpelación que crean el sujeto homosexual llamándolo de forma reiterada abyecto y vergonzoso (lo que excede a toda norma de conducta: «¡Antes muerto que eso!»). Escribe Butler:

> «Maricón» deriva su fuerza precisamente de la invocación repetida ... mediante la cual se forma, a través del tiempo, un contrato social entre comunidades homofóbicas. La alocución es eco de alocuciones pasadas y obliga a los hablantes, como si hablaran al unísono a través del tiempo. En este sentido siempre hay un coro imaginario que se burla: «¡Maricón!».

Lo que otorga al insulto su fuerza realizativa no es la mera repetición en sí, sino el hecho de que se reconoce su coherencia con un modelo, con una norma, y se enlaza con toda una historia de exclusión. El enunciado implica que el hablante es portavoz de lo «normal» y se esfuerza en constituir al destinatario como un pervertido indeseable. Es la repetición, la citación de una fórmula arraigada en normas que sostienen una historia de opresión, lo que da una fuerza y malignidad especiales a insultos de otro modo banales como «negro», «judío» o «moro». Acumulan la fuerza de la autoridad mediante la reiteración o citación de un conjunto de prácticas previas, autorizadas, como si fuera la voz de todos los insultos del pasado.

Pero este vínculo realizativo con el pasado conlleva igualmente la posibilidad de desviar o reexpedir el peso del pasado, al intentar capturar y dirigir de otra manera los términos que cargan con un significado opresivo, como se ha hecho con la adopción en Estados Unidos por parte de los propios homosexuales del término *queer*, «moña». Esto no significa que podamos ser autónomos con la sola elección de nuestro nombre; los nombres siempre acarrean una carga histórica y están sujetos a los usos que otros puedan hacer de él en el futuro. Los términos que escogemos para nombrarnos no se pueden controlar; pero el carácter histórico del proceso realizativo crea la posibilidad de la batalla política.

Jugadas e implicaciones

Comienza a ser evidente que la distancia entre el principio y el final (aún provisional) de esta pequeña historia es muy grande. Para Austin, el concepto de lo realizativo nos ayuda a pensar en un aspecto concreto del lenguaje que había pasado inadvertido a los filósofos anteriores; para Butler, se trata de un modelo de reflexión sobre procesos sociales de importancia crucial en los que hay diversas cuestiones en juego: 1) la naturaleza de la identidad y cómo se produce ésta; 2) el funcionamiento de las normas sociales; 3) el problema fundamental de lo que la teoría reciente denomina en inglés como «agency» («agencia»): hasta qué punto y bajo qué condiciones soy un sujeto responsable que escoge sus propios actos; y 4) la relación entre el individuo y el cambio social.

Por tanto, hay una enorme diferencia entre lo que está en juego en la propuesta de Austin y la de Butler, y es probable que estén pensando en tipos diferentes de actos del habla. Austin se interesa por cómo la repetición aislada de una fórmula en una situación concreta hace que suceda algo (se hace una promesa). Para Butler se trataría de un caso especial dentro de la repetición obligatoria a gran escala que produce las realidades históricas y sociales (se llega a ser mujer).

Esta divergencia, de hecho, nos devuelve al problema de la naturaleza del acto literario, que también puede concebirse como realizativo en dos sentidos diferentes. Podemos decir, en un caso, que la obra literaria efectúa un acto singular, específico. Crea una realidad —la obra— y sus frases realizan algo concreto dentro de esa obra. Para cada obra, podemos intentar especificar qué realiza el conjunto y qué sus partes, del mismo modo que intentaríamos averiguar qué se promete en un acto de promisión. Esta, se diría, es la versión austiniana del acontecimiento literario.

Pero por otra parte, podríamos considerar también que la obra tiene éxito y se convierte en acto mediante una repetición a gran escala que integra las normas y, probablemente, cambia las cosas. Si una novela «sucede», lo hará porque, en su singularidad, inspira una pasión que insufla vida a esas formas, en actos de lectura y de recuerdo, repitiendo su particular inflexión de las convenciones de la novela y, tal vez, efectuando una alteración en las normas o las formas que utilizan los lectores para enfrentarse al mundo. Un poema puede desaparecer sin dejar rastro, pero también puede suceder que se reproduzca a sí mismo en recuerdos y dé origen a una serie de actos de repetición. Es realizativo, pero no como un acto singular realizado una vez y para siempre, sino como una repetición que da vida a las formas que lo repiten.

El concepto de realizativo, en la historia que he venido trazando hasta aquí, reúne una serie de temas que son cruciales para la «teoría». Hagamos una pequeña lista.

En primer lugar, ¿cómo hemos de pensar la capacidad del lenguaje de dar forma? ¿La limitamos a unos actos específicos, en los que creemos poder decir con tranquilidad qué hace, o intentamos calibrar los efectos más vastos del lenguaje, pues éste organiza nuestros encuentros con el mundo?

En segundo lugar, ¿cómo debemos concebir la relación entre las convenciones sociales y los actos individuales? Es tentadora, pero demasiado simple, la idea de que las convenciones sociales son como el escenario o el trasfondo frente al cual decidimos cómo actuar. Las teorías de lo realizativo ofrecen explicaciones más ajustadas de cómo se entremezclan la norma y la acción, ya sea presentando las convenciones como la condición de posibilidad de los actos, como Austin, o bien, como Butler, considerando la acción como una repetición obligatoria que, sin embargo, en ocasiones se desvía de la norma. La literatura, que se supone debe «innovar» dentro de un espacio convencional, parece exigir una explicación realizativa de la norma y el acto.

Tercero, ¿cómo se ha de enfocar la relación entre lo que el lenguaje hace y lo que dice? Esta es la cuestión básica de lo realizativo: ¿puede existir una fusión armoniosa entre decir y hacer o, por el contrario, se crea una tensión inevitable que gobierna y complica toda la actividad textual?

Por último, ¿cómo debemos concebir la acción en la época posmoderna en que vivimos? En los Estados Unidos es corriente decir hoy que, dada la importancia de los medios de comunicación, lo que sucede en televisión «sucede, y punto»: es un hecho real. Tanto si la imagen se corresponde con la realidad como si no, el suceso mediático es un suceso genuino que se debe tener en cuenta. El modelo de lo realizativo ofrece una explicación más perfeccionada de temas que frecuentemente se consideran toscamente como desdibujamiento de las fronteras entre hecho y ficción. Y la cuestión del acontecimiento literario, de la literatura como acto, ofrece un modelo útil para pensar sobre los acontecimientos culturales en general.

8
IDENTIDAD, IDENTIFICACIÓN Y SUJETO

El sujeto

Una parte importante del debate teórico moderno se ocupa de la identidad y la función del sujeto o el yo. ¿Qué es ese «yo» que yo soy —persona, agente o actor, sujeto— y qué lo hace ser lo que es? En la reflexión moderna sobre este tema subyacen dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, ¿el yo es algo dado o algo construido?; y en segundo lugar, ¿debe concebirse en términos individuales o sociales? Estas dos dualidades han generado cuatro corrientes principales de pensamiento. La primera opta por lo dado y lo individual; considera que el «yo» es algo interior y único, anterior a los actos que realiza, un núcleo interior que se expresa (o no) de diferentes maneras en sus actos y palabras. La segunda combina lo dado y lo social; resalta que el yo es determinado por sus orígenes y atributos sociales: uno es hombre o mujer, blanco o negro, americano o europeo, etcétera, y estos son hechos primarios, datos del sujeto o el yo. La tercera se decanta por lo individual y lo construido, enfatizando la naturaleza variable del yo, que llega a ser lo que es a través de sus actos particulares. Por último, la combinación de lo social y lo construido acentúa que llego a ser lo que soy a partir de las diferentes posiciones que ocupo como sujeto; jefe mejor que empleado, rico antes que pobre.

La tradición crítica hegemónica en los estudios literarios modernos ha considerado la individualidad del individuo como algo dado, una esencia que se expresa en actos y palabras y que, por tanto, puede usarse para justificar una acción: hice lo que hice porque soy quien soy y, si quieres explicar lo que hice o dije, debes dirigir tu mirada al «yo» (consciente o

inconsciente) que expresan mis actos y mis palabras. La «teoría» ha replicado no sólo a este modelo de expresión, en el que los actos y las palabras funcionan expresando un sujeto previo, sino también a la propia prioridad del sujeto. Escribe Michel Foucault: «Las investigaciones del psicoanálisis, de la lingüística, de la etnología han descentrado el sujeto en relación a las leyes de su deseo, las formas de su lenguaje, las reglas de su acción o los juegos de sus discursos míticos o fabulosos». Si las posibilidades del pensamiento y la acción están determinadas por una serie de sistemas que el sujeto no controla y quizá ni siquiera entiende, entonces el sujeto está «descentrado», en el sentido de que no existe una fuente o un centro al que uno pueda referise para explicar un hecho. El sujeto está formado por esas fuerzas. Así, el psicoanálisis concibe al sujeto no como una esencia única, sino en tanto que producto de la intersección de mecanismos psíquicos, sexuales y lingüísticos. La teoría marxista, a su vez, considera que el sujeto está determinado por su posición en una clase: o bien se aprovecha del trabajo de otros o bien trabaja para beneficio de otros. El feminismo destaca el impacto que desarrollan los papeles del género socialmente construido para hacer al sujeto lo que es. La *Queer theory* defiende que el sujeto heterosexual se construye mediante la represión de la posibilidad de la homosexualidad.

La pregunta del sujeto es «¿qué soy "yo"?». ¿Son las circunstancias las que hacen que sea lo que soy? ¿Qué relación se establece entre la individualidad del individuo y mi identidad como miembro de un grupo? ¿Hasta qué punto el «yo» que yo soy, el sujeto, es un agente responsable que toma sus propias decisiones sin que se le impongan? Ya la propia familia de palabras de «sujeto» encierra en gran parte este problema teórico fundamental: el sujeto es un actor o agente, una *subjetividad* libre que realiza cosas, como el «sujeto de la frase». Pero un sujeto está también *sujeto*, determinado, es «sujeto de un experimento» o está «sujeto a la autoridad». La teoría se ha inclinado por defender que ser un sujeto es estar siempre sujeto a diversos poderes (psicosocial, sexual, lingüístico).

Literatura e identidad

La literatura se ha ocupado desde antiguo de la cuestión de la identidad, y las obras literarias esbozan respuestas, implícitas o explícitas, a estas cuestiones. Muy especialmente, la narrativa ha seguido las peripecias de los personajes y cómo se definen a sí mismos y son definidos por combinaciones variables de su pasado; las opciones que han escogido y las fuerzas sociales que actúan sobre ellos. ¿Los personajes *producen* su destino o lo *sufren*? La narrativa ha ofrecido respuestas diferentes y complejas. En la *Odisea*, Ulises es caracterizado como «multiforme» (*polytropos*), pero lo que lo define es su lucha por salvarse a sí y a sus compañeros y regresar a Ítaca. En *Madame Bovary* de Flaubert, Emma pugna por definirse (o «encontrarse») en la tensión entre sus lecturas románticas y las circunstancias insignificantes de su vida.

Las obras literarias ofrecen una variedad de modelos implícitos del modo en que se forma la identidad. En algunas narraciones la identidad la determina ante todo la cuna: el hijo de un rey criado por pastores sigue siendo fundamentalmente un rey y se convertirá en un rey de pleno derecho cuando se descubra su identidad. En otras, los personajes varían de acuerdo con su cambio de fortuna, o bien la identidad se basa en rasgos de su personalidad que se revelan a lo largo de las tribulaciones de una vida.

La reciente explosión en el campo de los estudios literarios de teorías sobre la raza, el género y la sexualidad obedece en gran parte al hecho de que la literatura proporciona materiales valiosos para la problematización de las explicaciones políticas y sociológicas del papel que desempeñan esos factores en la construcción de la identidad. Considérese por ejemplo la cuestión de si la identidad del sujeto es algo dado o bien algo construido. Ambas alternativas se hallan ampliamente representadas en la literatura; pero además encontramos que esas complicaciones o enredos se disponen especialmente para nosotros, como por ejemplo en la trama habitual

en la que los personajes, como suele decirse, «descubren» quiénes son no al averiguar nuevos datos sobre su pasado (como su nacimiento), sino porque actúan de una manera tal que *se convierten en* lo que al final resulta que, en cierto sentido, es su «naturaleza».

Esta estructura, en la que hay que *convertirse* en lo que supuestamente ya se era (igual que Aretha Franklin llega a sentirse como una mujer natural), ha sido calificada de paradoja y aporía por la teoría reciente, pero ha estado funcionando siempre en la narrativa. Las novelas occidentales refuerzan la idea de un yo esencial, al sugerir que el yo que surge de los enfrentamientos con el mundo ya estaba allí antes, en cierto sentido, como base de las acciones que, desde la perspectiva del lector, crean ese mismo yo. La identidad fundamental de los personajes emerge como resultado de las acciones, del forcejeo con el mundo; pero posteriormente esta identidad se postula como la base, incluso la causa de tales acciones.

Una buena parte de la teoría reciente puede verse como el intento de analizar las paradojas que frecuentemente informan del tratamiento de la identidad en la literatura. Las obras literarias son la representación característica de un individuo, por lo que los conflictos por la identidad son de hecho conflictos internos al individuo, pero también entre el individuo y el grupo: los personajes se resisten o se adaptan a las normas y expectativas sociales. En cambio, los escritos teóricos sobre la identidad social tienden a centrarse en la identidad de grupo: ¿qué es ser una mujer?, ¿qué es ser negro? De ahí que surjan tensiones entre la exploración literaria y las afirmaciones críticas o teóricas. El poder de las representaciones literarias radica, según sugerí en el capítulo 2, en una particular combinación de singularidad y ejemplaridad: el lector encontrará un retrato concreto del príncipe Hamlet, Ana Ozores o Huckleberry Finn, y junto a él la presunción de que los problemas de esos personajes tienen valor ejemplar. No obstante, ¿de qué son ejemplo? La novela no lo indica; son los críticos o los teóricos los que deben atacar la cuestión de

la ejemplaridad e indicarnos a qué grupo o clase representa el personaje. ¿La condición de Hamlet es universal? ¿Los apuros de la Regenta son los de las mujeres en general?

El tratamiento teórico de la identidad puede parecer reductivo en comparación con el rastreo sutil de las novelas, que logran sustraerse a las siempre discutibles afirmaciones generales mediante su presentación de casos singulares; pero confían en una fuerza generalizadora implícita: quizá todos somos Edipo, Hamlet, Madame Bovary o Janie Starks. Cuando las novelas se ocupan de identidades de grupo —qué supone ser una mujer o un hijo de la burguesía— exploran con frecuencia cómo las exigencias de la identidad colectiva restringen las posibilidades individuales. Los teóricos concluyen que las novelas, por tanto, al convertir la individualidad en el centro primordial de atención del individuo, están construyendo una ideología de la identidad individual cuyo rechazo a los temas de ámbito social debe ser cuestionado por la crítica. El problema de Emma Bovary, podría decirse, no es su necedad ni sus caprichos sentimentales, sino la situación general de las mujeres en su sociedad.

La literatura no solo ha convertido la identidad en un tema recurrente; ha desempeñado también un papel fundamental en la construcción de la identidad de los lectores. El valor de la literatura se ha vinculado desde antiguo al hecho de que posibilita que el lector experimente indirectamente las experiencias de los personajes, permitiéndole aprender qué se siente en determinadas situaciones y con ello adquirir la predisposición a sentir y actuar de cierta manera. Las obras literarias nos animan a identificarnos con los personajes, al mostrarnos el mundo desde su punto de vista.

Los poemas y las novelas suelen dirigirse a nosotros pidiéndonos que nos identifiquemos con lo transmitido, y la identificación colabora en crear la identidad: llegamos a ser quienes somos porque nos identificamos con figuras que encontramos en la lectura. Durante mucho tiempo se ha culpado a la literatura de incitar a los jóvenes a verse a sí mismos como personajes de una novela y buscar la realización personal de

Mi marido y yo pensamos que no se debe presionar tanto a los chicos. Que lo tomen con calma, ya tendrán tiempo de escoger el sexo que más les convenga...

manera análoga: huyendo de casa para experimentar la vida de la metrópoli, abrazando los valores morales de héroes y heroínas para enfrentarse a los padres, sintiendo aversión por el mundo antes de conocerlo o convirtiendo sus vidas en una búsqueda del amor e intentando reproducir las escenas de novelas o poemas amorosos. Se acusa a la literatura de corromper mediante mecanismos de identificación. Los paladines de la educación literaria, por el contrario, confiaban en que la literatura podría hacernos personas mejores mediante la experiencia indirecta y los mecanismos de identificación.

¿Representación o producción?

Los discursos, ¿representan identidades que existen previamente o las producen? Este ha sido un tema clave en la teoría literaria. Foucault, como vimos en el capítulo 1, considera que

«el homosexual» es una identidad inventada por las prácticas discursivas decimonónicas. La crítica norteamericana Nancy Armstrong, a su vez, ha propuesto que las novelas y los manuales de conducta del siglo XVIII crearon al «individuo moderno», que en primer lugar fue una mujer. El individuo moderno, en este sentido, es una persona cuya identidad y valor se cree que provienen de los sentimientos y las características personales, no del lugar que ocupa en la jerarquía social. Se trata de una identidad adquirida con el amor, que se centra en la esfera doméstica más que en la social. Esta idea es hoy la más corriente —nuestro yo verdadero es el que se encuentra mediante el amor y las relaciones con la familia y los amigos—, pero de hecho se origina en los siglos XVIII y XIX como concepto de la identidad femenina, y sólo más tarde se extiende al hombre. Armstrong afirma que este concepto se desarrolla y se amplía en las novelas y otras formas de discurso que ensalzan los sentimientos y las virtudes privadas. Hoy en día se trata de un concepto sostenido por las películas, la televisión y una gran variedad de discursos, que representan y nos muestran qué es ser una persona, un hombre o una mujer.

Psicoanálisis

La teoría reciente, de hecho, al considerar que la identidad se forma a partir de un proceso de identificación, ha desarrollado lo que con frecuencia estaba implícito en la discusión literaria. Para Freud, la identificación es un proceso psicológico en el cual el sujeto asimila un aspecto del otro y se transforma, total o parcialmente, siguiendo el modelo proporcionado por éste. La personalidad o el yo se construyen mediante una serie de identificaciones. Así, por ejemplo, la base de la identidad sexual es la identificación con uno de los padres: se desea como desean los padres, como si se imitara su deseo hasta rivalizar por el objeto deseado. En el caso del complejo de Edipo el niño se identifica con el padre y desea a la madre.

Las últimas teorías psicoanalíticas sobre la formación de la identidad debaten cuál es la mejor manera de concebir el mecanismo de identificación. Jacques Lacan, en su explicación de lo que denomina «el estadio de espejo», emplaza el origen de la identidad en el momento en que el niño se identifica con su imagen en el espejo, percibiéndose como un todo, como lo que quiere ser. El yo es constituido por el reflejo que nos vuelve: por el espejo, por la madre y en las relaciones sociales por los otros en general. La identidad es producto de una serie de identificaciones parciales, que nunca se completan. En última instancia, el psicoanálisis corrobora la lección que se podría extraer de las novelas más serias y celebradas: que la identidad es un fracaso; que nuestro convertirnos en hombre o mujer no llega a término feliz; que la interiorización de normas sociales (que, según la sociología, sucede uniforme e inexorablemente) encuentra siempre resistencia y al final no funciona: no llegamos a ser quien se supone que somos.

La teoría aún ha dado otra vuelta de tuerca al papel esencial de la identificación. Mikkel Borch-Jakobsen defiende que

> el Deseo (el sujeto que desea) no aparece primero y entonces le *sigue* una identificación que permitiría la culminación del deseo. En primer lugar aparece una tendencia a la identificación, una tendencia primordial que posteriormente da origen al deseo ...; es la identificación la que da vida al sujeto deseante, no a la inversa.

Según el modelo precedente, el deseo es una causa primera; aquí la identificación precede al deseo, y la identificación con otros incluye la imitación y la rivalidad que es el origen del deseo. Esto coincide con la representación propia de la novela, en la que, como aseguran René Girard y Eve K. Sedgwick, el deseo surge de la identificación y la rivalidad: el deseo masculino heterosexual procede de identificar al héroe con un rival e imitar su deseo.

Identidades de grupo

La identificación también desempeña un papel en la formación de la identidad de grupo. A los miembros de colectivos históricamente oprimidos o marginados, las narraciones les posibilitan la identificación con un colectivo potencial y colaboran en la creación del grupo mostrando quién o qué está en su mano ser. El debate teórico en esta área se ha concentrado de modo intenso en la conveniencia y la utilidad política de diversas concepciones de la identidad. ¿Debe haber algo esencial que compartan todos los miembros de un grupo para poder funcionar como tal? ¿O acaso las afirmaciones sobre qué es ser una mujer o ser negro o ser homosexual son opresivas, restrictivas y objetables? Con frecuencia el debate ha tomado la forma de una polémica sobre el «esencialismo»: entre una noción de identidad como algo dado, un origen, y otra noción de identidad como algo que está en permanente proceso y surge a través de alianzas y oposiciones contingentes (un pueblo oprimido adquiere su identidad al oponerse al opresor).

La pregunta clave podría ser esta: ¿qué relación existe entre las críticas a la concepción esencialista de una identidad (sea de grupo o individual) y la necesidad psíquica y política de identidad? Las necesidades de la política de emancipación, que persigue una identidad sólida para las mujeres, los negros o los irlandeses, por ejemplo, ¿se acoplan o chocan con las nociones psicoanalíticas del inconsciente y del sujeto dividido? Este tema adquiere la máxima importancia teórica y también práctica, pues los problemas que surgen parecen ser los mismos independientemente de si el colectivo se define por su nacionalidad, raza, género o preferencia sexual, idioma, clase social o religión. Los grupos marginados históricamente cuentan con dos alternativas actualmente. Por una parte, las investigaciones teóricas demuestran que no es legítimo tomar ciertas características (por ejemplo, la orientación sexual, el género o rasgos morfológicos) como definidores esenciales

de las características de la identidad del grupo, y refutan la imputación de una identidad esencial a todos los miembros de un colectivo caracterizado por su género, clase social, religión, sexualidad o nacionalidad. Por otro lado, los colectivos pueden convertir las identidades impuestas en recursos para el grupo. Foucault observa en su *Historia de la sexualidad* que el surgimiento, en el siglo XIX, de discursos médicos y psiquiátricos que definían al homosexual como una clase desviada facilitaban el control social, pero a la vez hacían posible «la constitución de un discurso "de rechazo": la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o su "naturalidad" incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada».

Estructuras omnipresentes

Lo que convierte la cuestión de la identidad en crucial e ineludible son las tensiones y conflictos que encierra (en esto se parece al «significado»). Estudios provenientes de diferentes perspectivas teóricas —el marxismo, el psicoanálisis, los estudios culturales, el feminismo, los estudios gay y lesbiana y el estudio de la identidad en sociedades coloniales y poscoloniales— han desvelado dificultades en torno al concepto que parecen similares estructuralmente. Tanto si, con Louis Althusser, decimos que somos «culturalmente interpelados» o saludados como sujetos, convertidos en sujeto cuando se dirigen a nosotros en tanto que ocupantes de una cierta posición o rol, como cuando acentuamos, con el psicoanálisis, la función de un «estadio de espejo» en el que el sujeto adquiere identidad al reconocerse incompletamente a sí mismo en una imagen; tanto si definimos las identidades a la manera de Stuart Hall, en tanto que «nombres que damos a las diferentes maneras en que nos ubicamos en las narraciones del pasado y somos ubicados en ellas», como si resaltamos, tal como se hace en los estudios de la subjetividad colonial y poscolonial, que el sujeto se construye dividido por el choque de discursos y exigencias

contradictorias o, por último, si concebimos la identidad heterosexual, con Judith Butler, como basada en la represión de la posibilidad del deseo homoerótico, al final nos encontramos con algo parecido a un mecanismo recurrente. El proceso de formación de la identidad no sólo privilegia unas diferencias y descarta otras, sino que toma una diferencia o división interna al grupo y la proyecta como una diferencia entre individuos o grupos. «Ser un hombre», como solemos decir, es negar cualquier «afeminación» o debilidad y proyectarlo como una diferencia *entre* hombres y mujeres. Una diferencia *interior* se niega y se proyecta como una diferencia *entre* elementos opuestos. Estudios de diferentes ámbitos parecen converger en esta investigación de las maneras en que se produce el sujeto mediante postulados injustificados pero inevitables de unidad e identidad, que pueden tener una función estratégica de implantación de autoridad e igualmente crear huecos entre la identidad del papel atribuido a los individuos y los diversos acontecimientos y valores de sus vidas.

Posiblemente ha colaborado en la confusión una afirmación en torno a la cual se estructura con frecuencia este debate: que las divisiones internas de la concepción del sujeto, de alguna manera, impiden la posibilidad de la «agencia», esto es, de la actuación responsable. Podría responderse, sencillamente, que los que exigen un mayor acento en la actuación responsable desean teorías que les permitan decir que las acciones cambiarán el mundo y están frustrados porque esto probablemente no sea así. ¿Acaso no vivimos en un mundo en donde nuestros actos tienen más posibilidades de tener consecuencias imprevistas que previstas? Pero existen además dos respuestas complejas. En primer lugar, en palabras de Judith Butler, «la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, esto es, como *producida* o *generada*, abre nuevas posibilidades de "agencia" que son insidiosamente negadas por las posturas que conciben las categorías de identidad como fundacionales y fijas». Al referirse al género sexual como un realizativo obligatorio, Butler sitúa la agencia en las variaciones de la acción, las posibilidades de variación dentro de la repe-

tición, que acarrean significado y crean la identidad. En segundo lugar, las concepciones tradicionales del sujeto, en realidad, colaboran en la limitación de la actuación responsable. Si por sujeto se entiende el «sujeto consciente», entonces podemos afirmarnos inocentes, negar nuestra responsabilidad, siempre que las consecuencias del acto realizado no hayan sido escogidas consciente o intencionalmente. Si, por el contrario, nuestra concepción del sujeto da cabida a lo inconsciente y a las posiciones de sujeto que ocupamos, la responsabilidad se expande. El acento en las estructuras del inconsciente o de posición del sujeto (posición que no es escogida) nos exige la responsabilidad ante los sucesos y las estructuras de nuestras vidas —el racismo o el sexismo, por ejemplo—, aunque no sean explícitamente intencionales. La noción expandida de sujeto combate las restricciones a la actuación responsable que se derivan de las nociones tradicionales de sujeto.

El «yo», ¿escoge libremente o está determinado en sus opciones? El filósofo Anthony Appiah indica que este debate sobre la agencia y la posición del sujeto involucra dos niveles diferentes de la teoría que en realidad no compiten entre sí, y ni tan siquiera podemos ocuparnos de los dos a la vez. Nos referimos a la agencia y a la elección responsable debido a nuestro deseo de vivir vidas comprensibles entre otras personas, a las cuales adscribimos creencias e intenciones. El referirnos a las posiciones del sujeto que determinan la acción, sin embargo, obedece a nuestro deseo de entender los procesos históricos y sociales, en los que los individuos figuran como socialmente determinados. Algunas de las polémicas más feroces de la teoría contemporánea se han producido cuando las afirmaciones sobre el individuo y su responsabilidad y las afirmaciones sobre el poder de las estructuras sociales y discursivas se han querido ver como explicaciones causales equiparables. En los estudios sobre la identidad en las sociedades coloniales y poscoloniales, por ejemplo, se han visto discusiones acaloradas sobre la agencia del nativo o «subalterno». Algunos pensadores, interesados en el punto de vista de la agencia o actuación responsable del subalterno,

han centrado su análisis en los actos de resistencia o de sumisión al colonialismo; se les ha acusado, por ello, de ignorar el efecto más pernicioso del colonialismo: el modo en que definió la situación y las posibilidades de acción, convirtiendo a los habitantes en «nativos», por ejemplo. Otros teóricos, que han descrito el poder omnipresente del «discurso colonial», el discurso de las fuerzas coloniales que crean el mundo en el que los sujetos colonizados viven y actúan, han sido acusados de negar la agencia del sujeto nativo.

De acuerdo con la perspectiva de Appiah, estos tipos diferentes de explicación no están en conflicto: los nativos conservan su agencia, y un vocabulario de agencia sigue siendo apropiado, por mucho que sea el discurso colonialista el que defina las posibilidades de acción. Las dos explicaciones pertenecen a registros diferentes, lo mismo que una explicación de las decisiones que han llevado a Teresa a comprarse un nuevo Hyundai corresponde a un registro y la descripción de cómo funciona el capitalismo mundial y de las estrategias de mercadotecnia de los coches asiáticos en Europa pertenecen a otro. Hay mucho que ganar, prosigue Appiah, si separamos las nociones de posición del sujeto y de agencia, reconociendo que son parte de narraciones diferentes. En tal caso, la energía de la disputa puede reconducirse a cuestiones sobre cómo se construye la identidad y qué papel desarrollan en esas construcciones las prácticas discursivas, entre ellas la literatura.

No obstante, parece lejana la posibilidad de que los análisis del sujeto que escoge responsablemente y los de las fuerzas que determinan al sujeto puedan coexistir pacíficamente, como narraciones diferenciadas. A fin de cuentas, el impulso que da pie a la teoría es el deseo de ver hasta dónde puede llegar una idea o un argumento y de poner en duda las explicaciones alternativas y sus presupuestos. Perseguir la idea de la agencia del sujeto es llevarla tan lejos como uno pueda, para buscar las posiciones que la limitan o la contrarrestan y lanzarles un reto.

Teoría

Quizá podamos extraer una lección de todo esto. La teoría, podríamos concluir, no origina soluciones armoniosas. No nos enseña, por ejemplo, de una vez y por siempre qué es el significado, es decir, cómo contribuyen al conjunto del significado los factores de la intención, el texto, el lector y el contexto, cada uno por su parte. La teoría no nos indica si la poesía es una vocación trascendental o un truco retórico, o en qué medida es las dos cosas. He acabado diversos capítulos invocando la persistencia de una tensión entre factores, perspectivas o desarrollos argumentales; la única conclusión posible era que debemos perseguir las diversas opciones, alternar entre las diferentes opciones, que no se pueden ignorar, pero que tampoco derivan en una síntesis. La teoría, por tanto, no ofrece un conjunto de soluciones, sino la expectativa de pensamiento futuro. Nos pide que nos comprometamos con la tarea de leer, de poner en duda los presupuestos aceptados, de cuestionar los postulados con los que trabajamos. Comencé este libro diciendo que la teoría era infinita: un corpus ilimitado de escritos provocadores y fascinantes. Pero no sólo lo es en cuanto al número y diversidad de los análisis: es igualmente un proyecto de pensamiento en marcha que no se detiene cuando se acaba una *Breve introducción*.

Apéndice

ESCUELAS Y MOVIMIENTOS TEÓRICOS

En esta introducción he escogido presentar la teoría al hilo de sus problemas y debates y no al de sus «escuelas», pero el lector tiene derecho a esperar que se le expliquen términos como *estructuralismo* o *deconstrucción*, que aparecen con frecuencia en las discusiones críticas. Ofrezco esa explicación en este apartado, bajo la forma de breve descripción de los movimientos teóricos contemporáneos.

La teoría literaria no es un conjunto incorpóreo de ideas, sino una fuerza encuadrada en instituciones. La teoría existe en comunidades de lectores y escritores, como práctica discursiva, inextricablemente enmarañada con instituciones educativas y culturales. Desde los años sesenta, tres modas teóricas han tenido máxima repercusión: la importante reflexión sobre el lenguaje, la representación y las categorías del pensamiento crítico que han emprendido la deconstrucción y el psicoanálisis (con planteamientos no siempre coincidentes); el análisis del papel del género sexual y la sexualidad en todas las facetas de la literatura, por parte del feminismo y posteriormente de los estudios del género y la *Queer theory*; y el desarrollo de la crítica cultural de orientación histórica (nuevo historicismo, teoría poscolonial), con el estudio de un amplio espectro de prácticas discursivas referidas a muchos objetos (como el cuerpo, la familia o la raza) que anteriormente no se consideraba que tuvieran una historia. Antes de 1960 ya nos encontramos con varios movimientos teóricos de importancia.

Formalismo ruso

El formalismo ruso de los primeros años del siglo XX hizo hincapié en que los críticos debían estudiar la «literariedad» de la literatura, las estrategias verbales que convierten a un texto en literario, el propio lenguaje llevado a primer plano y el «extrañamiento» de la experiencia que se consigue con ello. Se desvió la atención desde los autores hacia los «mecanismos» verbales, afirmando que «el mecanismo es el único héroe de la literatura». En lugar de preguntar «¿Qué dice el autor aquí?», deberíamos preguntar algo como «¿Qué le sucede al soneto aquí?» o «¿Qué aventuras le acontecen a la novela en este libro de Dickens?». Roman Jakobson, Boris Eichenbaum y Victor Shklovski son las tres figuras clave de este grupo que reorientó los estudios literarios hacia los problemas de la forma y la técnica.

New Criticism

El grupo del llamado «New Criticism» («nueva crítica») surgió en los Estados Unidos en las décadas de 1930 y 1940 (paralelamente al desarrollo en Inglaterra de las obras de I. A. Richards y William Empson). Focalizaron su atención en la unidad o integridad de la obra literaria. Con una perspectiva opuesta a la erudición historicista de las universidades, la nueva crítica trataba los poemas no como documentos históricos, sino como objetos estéticos; y examinaba la interacción de sus propiedades verbales y la consiguiente complicación del sentido, en lugar de las intenciones o circunstancias históricas del autor. Para los «nuevos críticos» (Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, W. K. Wimsatt), la crítica debe esclarecer obras de arte individuales. Centrando el estudio en la ambigüedad, la paradoja, la ironía y los efectos de la connotación y las imágenes poéticas, el *New Criticism* intentó mostrar cuál es la contribución de cada uno de los elementos que integran la forma poética en una estructura unificada.

Esta escuela legó, como herencia duradera, las técnicas de la «lectura atenta» (*close reading*) y el supuesto según el cual la piedra de toque del valor de cualquier actividad crítica es si nos ayuda a producir interpretaciones más ricas y reveladoras de las obras individuales. Pero al inicio de la década de 1960, numerosas perspectivas y discursos teóricos —fenomenología, lingüística, psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, feminismo, deconstrucción— ofrecían ya marcos conceptuales para una reflexión más rica sobre la literatura y otros productos culturales.

Fenomenología y estética de la recepción

La fenomenología se origina en la obra de Edmund Husserl, filósofo de principios del siglo XX. Busca evitar el problema de la separación entre sujeto y objeto, la conciencia y el mundo, centrándose en la realidad «fenomenal» de los objetos tal como aparecen a la conciencia. Podemos dejar de lado la cuestión de la realidad o cognoscibilidad última del mundo y describir éste según se presenta a la conciencia. La crítica fenomenológica se concentró en describir el «mundo» de la conciencia de un autor, según se manifiesta en toda la extensión de su obra (Georges Poulet, J. Hillis Miller). Pero de mayor importancia para la literatura ha sido el llamado *reader-response criticism* («crítica de la respuesta del lector»), de Stanley Fish o Wolfgang Iser. Para el lector, la obra es lo que se da a la conciencia; se puede discutir que una obra sea algo objetivo, que exista con independencia de la experiencia de ella, pero no que sea la experiencia del lector. La crítica puede tomar la forma, entonces, de una descripción del trayecto progresivo de un lector a través de un texto, analizando cómo el lector produce sentido al crear conexiones, completar elementos no dichos, anticipar hipótesis y conjeturas y finalmente ver cómo sus expectativas se defraudan o se confirman.

Otra versión de la fenomenología, orientada igualmente hacia el lector, es la llamada «estética de la recepción» (Hans Robert Jauss). Una obra es la respuesta a las cuestiones que plantea un «horizonte de expectativas». Por tanto, la interpretación de las obras no debe centrarse en la experiencia de un lector individual, sino en la historia de la recepción de una obra y su relación con las diversas normas estéticas y conjuntos de expectativas que permiten leerla en diferentes épocas.

Estructuralismo

La teoría orientada hacia el lector tiene algo en común con el estructuralismo, que también se concentra en cómo se genera el significado. Pero el estructuralismo se originó *por oposición* a la fenomenología; su objetivo no era describir la experiencia, sino identificar las estructuras subyacentes que la posibilitan. En lugar de descripciones fenomenológicas de la conciencia, el estructuralismo quería analizar estructuras que operan inconscientemente (estructuras lingüísticas, psicológicas, sociales). Dado su interés en cómo se produce el significado, el estructuralismo trató con frecuencia al lector (por ejemplo, en *S/Z* de Roland Barthes) como el emplazamiento de los códigos subyacentes que posibilitan el significado y como el agente del significado.

Con el término «estructuralismo» suele designarse a un grupo de pensadores mayoritariamente franceses que, en los años cincuenta y sesenta, influidos por la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, aplicaron diversos conceptos propios de la lingüística estructural al estudio de los fenómenos sociales y culturales. El estructuralismo se inició en la antropología (gracias a Claude Lévi-Strauss) y de ahí pasó a los estudios literarios y culturales (Roman Jakobson de nuevo, Roland Barthes, Gérard Genette), al psicoanálisis (Jacques Lacan), a la historia de las ideas (Michel Foucault) o a la teoría marxista (Louis Althusser). Aunque estos pensadores nunca formaron una escuela como tal, su trabajo se importó y

leyó bajo la etiqueta de «estructuralismo» en Inglaterra, Estados Unidos y otros lugares desde finales de los años sesenta y en la década posterior.

En los estudios literarios, el estructuralismo defendió una poética interesada en las convenciones que hacen posible una obra literaria; no pretendió producir nuevas interpretaciones, sino comprender cómo una obra produce los significados y efectos que le son propios. Pero no logró imponer este proyecto —la explicación sistemática del discurso literario—, al menos no en Estados Unidos o Gran Bretaña. Su mayor efecto aquí fue ofrecer nuevas ideas sobre la literatura y convertirla en una práctica significativa entre otras muchas. De este modo abrió camino a lecturas sintomáticas de las obras literarias y empujó a los estudios culturales a intentar explicar los procedimientos de creación de significado de diversas prácticas culturales.

No es sencillo diferenciar el estructuralismo de la *semiótica*, la ciencia general de los signos, que deriva de Saussure y el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce. La semiótica, sin embargo, es un movimiento internacional que ha intentado incorporar el estudio científico de la conducta y la comunicación, pero evitando en gran parte los componentes de especulación filosófica y crítica cultural que han marcado al estructuralismo en su versión francesa y las cercanas a ésta.

Postestructuralismo

Cuando el estructuralismo pasó a quedar definido como un movimiento o una escuela, los teóricos se distanciaron de él. Resultaba patente que las propias obras de los supuestos estructuralistas no encajaban en la idea del estructuralismo como un intento por dominar y codificar estructuras. Barthes, Lacan o Foucault, por ejemplo, fueron considerados como *postestructuralistas* que habían dejado atrás el estructuralismo de mira estrecha. Pero muchas de las posiciones asociadas con el postestructuralismo son evidentes incluso en las obras

tempranas de estos pensadores, cuando eran tenidos por estructuralistas; habían descrito la forma en que las teorías se entremezclan con los fenómenos que pretenden describir; o cómo los textos crean sentido al violar las convenciones que localiza un análisis estructural. Se reconoció que era imposible describir un sistema significativo completo o coherente, dado que los sistemas están cambiando permanentemente. De hecho, el postestructuralismo no demuestra los errores o inadecuaciones del estructuralismo; más bien abandona el proyecto de averiguar qué hace comprensibles los fenómenos culturales para centrarse en la crítica del saber, la totalidad y el sujeto, que son considerados como efectos problemáticos. Las estructuras de los sistemas de significación no existen como objetos de conocimiento independientes del sujeto, sino que son estructuras para el sujeto, enmarañadas con las fuerzas que las producen.

Deconstrucción

El término *postestructuralismo* se aplica a un amplio abanico de discursos teóricos que coinciden en criticar las nociones de conocimiento objetivo y de un sujeto capaz de conocerse a sí mismo. Entre ellos, forman parte del postestructuralismo movimientos contemporáneos como los feminismos, teorías psicoanalíticas, marxismos o historicismos. Pero por *postestructuralismo* se entiende sobre todo la *deconstrucción* y la obra de Jacques Derrida, quien se dio a conocer en Estados Unidos con una crítica del concepto estructuralista de estructura, en un artículo que se encuentra precisamente en la recopilación que trajo el estructuralismo a América (*Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, 1970).

La deconstrucción se puede definir del modo más sencillo como una crítica de las oposiciones jerárquicas que han estructurado el pensamiento occidental: dentro/fuera, mente/cuerpo, literal/metafórico, habla/escritura, presencia/ausencia, naturaleza/cultura, forma/significado. «Deconstruir» una

oposición significa mostrar que ésta no es natural e inevitable, sino una construcción producida por discursos que dependen de ella; mostrar que es una construcción mediante una obra de *de*construcción que intenta desmantelarla y reinscribirla; no destruirla, por tanto, sino darle una estructura y un significado diferentes. Pero como forma de lectura, la deconstrucción es, en palabras de Barbara Johnson, un «desenredar fuerzas de significado que combaten en el interior de un texto», investigar la tensión entre modos de significar, por ejemplo entre las dimensiones realizativa y constatativa del lenguaje.

Teoría feminista

En tanto el feminismo acomete la deconstrucción de la oposición hombre/mujer y las oposiciones asociadas con ella en la historia de la cultura occidental, resulta ser una versión del postestructuralismo; pero esa es sólo una de las hebras de su discurso, pues el feminismo no es tanto una escuela unificada como un movimiento social e intelectual y un espacio de debate. Por un lado, la teoría feminista aboga por la identidad de las mujeres, reclama derechos para ellas y apoya las obras escritas por mujeres como representaciones de la experiencia de las mujeres. Por otro lado, las feministas han emprendido una crítica teórica de la matriz heterosexual que organiza identidades y culturas desde el punto de vista de la oposición entre hombre y mujer. Elaine Showalter distingue entre la «crítica feminista» de los supuestos y procedimientos masculinos y la «ginocrítica», una forma de la crítica feminista que se ocupa de las escritoras y su representación de la experiencia de las mujeres. Ambos modelos contrastan con lo que, desde el mundo anglosajón, se ha dado en llamar el «feminismo francés», en el que «mujer» representa toda aquella fuerza radical que subvierta los conceptos, supuestos y estructuras del discurso patriarcal. Del mismo modo, la teoría feminista incluye una corriente que rechaza el psicoanálisis, por sus indudables cimientos sexistas, y a su vez la brillante rearticulación

del psicoanálisis por parte de profesoras feministas como Jacqueline Rose, Mary Jacobus y Kaja Silverman, para las cuales sólo mediante el psicoanálisis —por su explicación de los complicados procesos de interiorización de normas— se puede comprender y concebir de nuevo la difícil situación de las mujeres. En sus múltiples facetas, el feminismo ha logrado una transformación sustancial de la educación literaria en Estados Unidos y Gran Bretaña, al expandir el canon literario e introducir una gran variedad de temas nuevos.

Psicoanálisis

La teoría psicoanalítica ha tenido impacto en los estudios literarios a la vez como método interpretativo y como teoría sobre el lenguaje, la identidad y el sujeto. Por una parte, es junto con el marxismo la hermenéutica moderna más poderosa: un metalenguaje o vocabulario técnico autorizado que se puede aplicar a las obras literarias y a otras situaciones, para entender qué está pasando «realmente». Esto conlleva que el crítico está alerta a los temas y relaciones psicoanalíticas. Pero por otra parte, el mayor impacto del psicoanálisis lo ha conseguido la obra de Jacques Lacan, un psicoanalista renegado que, en Francia, creó su propia escuela fuera del sistema analítico reinante, liderando lo que presentó como un retorno a Freud. Lacan describe el sujeto como un efecto del lenguaje, y enfatiza el rol crucial que tiene en el análisis psicológico lo que Freud llamó «transferencia»: el paciente otorga al analista el papel de figura de autoridad del pasado («enamorarse del psicoanalista»). La verdadera condición del paciente, desde esta perspectiva, no se obtiene cuando el analista interpreta el discurso del paciente, sino en el propio modo en que el psicoanalista y su paciente quedan atrapados en la repetición de una escena crucial en el pasado del paciente. Este cambio de orientación convierte al psicoanálisis en una disciplina postestructuralista en la cual la interpretación es una nueva dramatización de un texto que ésta no domina.

Marxismo

En Gran Bretaña, a diferencia de en los Estados Unidos, el postestructuralismo no llegó a través de Derrida y posteriormente Lacan y Foucault, sino con la obra del teórico marxista Louis Althusser. Althusser, que fue leído desde la cultura marxista de la izquierda británica, condujo a sus lectores a las teorías de Lacan y provocó una transformación gradual por la cual, como dice Antony Easthope, «el postestructuralismo pasó a ocupar gran parte del espacio de la cultura que lo hospedaba, el marxismo». Para el marxismo, los textos pertenecen a una superestructura determinada por la estructura económica (las «relaciones de producción»). Para interpretar productos culturales hay que mostrar su relación con esa base económica. Althusser consideraba que una formación social no es un todo unificado con el modo de producción como centro, sino una estructura menos rígida en la cual diferentes niveles o tipos de práctica se desarrollan en diferentes lapsos de tiempo; las superestructuras sociales e ideológicas tendrían una «autonomía relativa». Para explicar de qué modo la ideología determina al sujeto, Althusser recurrió a la explicación lacaniana de la determinación de la consciencia por el inconsciente; con ello delinea una explicación de cómo lo social determina lo individual sobre una base psicoanalítica. El sujeto es un efecto constituido en los procesos del inconsciente, del discurso y de la relativa autonomía de las diversas prácticas que configuran la sociedad.

Esta combinación subyace en gran parte del debate teórico británico, tanto en teoría política como en estudios literarios y culturales. En la revista de cinematografía *Screen* se llevó a cabo en los años setenta una serie de investigaciones cruciales sobre la relación entre cultura y significado, que contó con Althusser y Lacan para profundizar en la comprensión de cómo la representación cinematográfica construye y posiciona al sujeto.

Nuevo historicismo y materialismo cultural

Las dos últimas décadas del siglo XX han estado marcadas en Gran Bretaña y los Estados Unidos por una crítica histórica emergente, vigorosa y comprometida teóricamente. Por un lado está el *materialismo cultural* británico, que Raymond Williams definió como «el análisis de todas las formas de significado, incluyendo primordialmente la escritura, dentro de los medios y condiciones reales en que son producidos». Algunos especialistas en el Renacimiento, influidos por Foucault, como Catherine Belsey, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield o Peter Stallybrass, se han ocupado particularmente de la constitución histórica del sujeto y del papel contestatario que asumió la literatura en el Renacimiento. En Estados Unidos también ha concentrado sus estudios en la época renacentista el *nuevo historicismo*, que no tiende tanto a postular jerarquías de causa y efecto en su rastreo de las conexiones entre textos, discursos, poder y la constitución de la subjetividad. Stephen Greenblatt, Louis Montrose y otros autores se centran en cómo se ubicaron los textos literarios renacentistas entre las prácticas discursivas y las instituciones de la época, considerando la literatura no como una imagen refleja o un producto de la realidad social, sino como una entre diversas prácticas en ocasiones antagónicas. Una cuestión clave para los neohistoricistas ha sido la dialéctica de «subversión y contención»: ¿Hasta qué punto ofrecen los textos renacentistas una crítica genuinamente radical de las ideologías religiosas y políticas de su tiempo? ¿En qué medida la práctica discursiva de la literatura, aparentemente subversiva, es una manera de contener energías subversivas?

Teoría poscolonial

La teoría *poscolonial* —el intento por entender los problemas que plantea la colonización europea y sus secuelas— se enfrenta a un conjunto afín de cuestiones teóricas. En este lega-

do, las instituciones y las experiencias poscoloniales, desde la idea de nación independiente hasta la propia idea de cultura, están complicadas con las prácticas discursivas occidentales. Desde 1980 una serie creciente de obras ha debatido cuestiones en torno a la relación entre las posibilidades de resistencia y la hegemonía de los discursos occidentales, o sobre la formación del sujeto colonial y poscolonial: sujeto híbrido, que surge de la superposición de lenguajes y culturas en conflicto. El libro *Orientalismo*, de Edward Said (1978), que examinaba cómo habían construido los discursos cognoscitivos europeos al «otro» oriental, fue decisivo en la determinación del campo de estudio. Desde ese momento, la teoría y la escritura poscolonial se han convertido en un intento de intervenir en la construcción de la cultura y el saber, y para los intelectuales que provienen de sociedades poscoloniales, de trazar su camino de vuelta a una historia que han escrito otros.

Discurso de las minorías

Uno de los cambios políticos que se ha conseguido efectuar en las instituciones académicas norteamericanas ha sido el desarrollo del estudio de las literaturas de minorías étnicas. El esfuerzo principal ha consistido en reavivar y promocionar el estudio de la escritura de los negros, latinos, asiáticos y nativos americanos. Los debates tienen que ver con la tensión entre la acentuación de la identidad cultural de grupos particulares, al vincularla a una tradición de escritura, y el objetivo liberal de celebrar la diversidad cultural y el «multiculturalismo». Las cuestiones teóricas se entrelazan fácilmente con cuestiones sobre el estatus de la teoría, de la que se dice en ocasiones que impone cuestiones y problemáticas filosóficas «blancas» sobre proyectos que luchan por determinar sus propios términos y contextos. Pero los críticos latinos, afroamericanos y asiático-americanos prosiguen la tarea teórica al desarrollar el estudio de los discursos minoritarios, definir sus rasgos distintivos y articular sus relaciones con las tradiciones

dominantes de escritura y pensamiento. Los intentos por generar teorías del «discurso de las minorías» desarrollan a la vez conceptos para el análisis de tradiciones culturales específicas y usan una posición marginal para exponer los supuestos que subyacen al discurso de la «mayoría» e intervenir en sus debates teóricos.

Queer theory

Paralelamente a la deconstrucción y otros movimientos teóricos contemporáneos, la *Queer theory* (véase el capítulo 7) utiliza lo marginal —lo que se ha dejado de lado como perverso, indeseable, radicalmente otro— para analizar la construcción cultural del centro: la norma heterosexual. En los trabajos de Eve Sedgwick, Judith Butler y otros autores, la *Queer theory* ha cuestionado productivamente no sólo la construcción cultural de la sexualidad sino de la propia cultura, en la medida en que se basa en la negación de las relaciones homoeróticas. Al igual que anteriormente el feminismo y algunas versiones de los estudios étnicos, adquiere energía intelectual por su vínculo con movimientos sociales de liberación y con sus debates internos sobre las estrategias y conceptos más adecuados. ¿Debe celebrarse la diferencia y acentuarla, o bien combatirse unas distinciones que estigmatizan? ¿Cómo hacer ambas cosas? Ambas posibilidades, la acción y la investigación, están en juego en la teoría.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS[8]

CAPÍTULO 1

Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 66* (hay trad. cast.: *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos, 1996).

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976 (hay trad. cast.: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, 1977, pp. 187, 189 y 57).*

Habla y escritura

Jonathan Culler, «Writing and Logocentrism», en *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1982, pp. 89-110 (hay trad. cast.: «Escritura y logocentrismo», *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 83-100).

Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, libro 3 y *passim*, citado en Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, pp. 203-234* (hay trad. cast.: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971).

«Il n'y a pas de hors-texte»

Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 227.

8. Indicamos con un asterisco (*) la edición que hemos utilizado para la transcripción de las citas literales. (*N. del t.*)

Aretha Franklin

Judith Butler: «Imitation and Gender Insubordination», en Diana Fuss, ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 27-28.

CAPÍTULO 2

Comprensión histórica

W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, Londres, Chatto, 1964, pp. 65-71.

Malas hierbas

John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1974, pp. 37-42 (hay trad. cast.: *Teoría de la crítica literaria. Un análisis lógico*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 43-49).

Principio de cooperación hiperprotegido

Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, pp. 38-78.

Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics», en *Language in Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, p. 70 (hay trad. cast.: «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 359).

Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, parte 1, sección 15.

Intertextualidad

Véase Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970, § I-XIII (hay trad. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980) y Harold Bloom, *Poetry and Repression*, New Haven, Yale University Press, 1976, pp. 2-3.

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p. 40.

Artículo de 1860

H. Richardson, «On the Use of English Classical Literature in the Work of Education», citado en Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, Oxford, Clarendon, 1987, p. 66.

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 25 (hay trad. cast.: *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988, p. 38).*

Capital cultural

John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

CAPÍTULO 3

Estudios culturales

Richard Klein, *Cigarettes are Sublime*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1993 (hay trad. cast.: *Los cigarrillos son sublimes*, Madrid, Tabapress, 1994), y *Eat Fat*, Nueva York, Pantheon, 1996 (*Coma grasas*, Barcelona, Edhasa, 1997); Marjorie Garber, *ViceVersa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, Nueva York, Simon & Schuster, 1994; Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III*, Nueva York, Routledge, 1997.

Roland Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, 1957 (hay trad. cast.: *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980).

Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses, Notes toward an Investigation», en *Lenin and Philo-*

sophy, and other essays, Londres, New Left Books, 1971, p. 168 (hay trad. cast.: «Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Notas para una investigación», en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977).

Antología americana

Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler, eds., *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 2, 4.

Totalidad social

Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Londres, Verso, 1990, pp. 89-92.

Teleseries policíacas

Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1991, p. 109.

CAPÍTULO 4

Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 184 y 195.

B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1956 (hay trad. cast.: *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971).

Competencia literaria

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 113-160 (hay trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979).

Horizonte de expectativas

Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*, Londres, Methuen, 1984, pp. 58-63.

Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», en *Women Writing and Writing about Women*, Mary Jacobus, ed., Londres, Croom Helm, 1979, p. 25.

Falacia intencional

W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley, «The Intentional Fallacy», en Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, p. 18.

Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

Edward Said, «Jane Austen and Empire», en *Culture and Imperialism*, Nueva York, Knopf, 1993, pp. 80-97 (hay trad. cast.: «Jane Austen y el imperio», *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 141-165). Véase también Edward Said, *Orientalism*, Random House, 1979 (hay trad. cast.: *Orientalismo*, Ediciones Libertarias-Prodhufi).

Hermenéutica de la sospecha

Hans-Georg Gadamer, «The Hermeneutics of Suspicion», en Gary Shapiro y Alan Sica, eds., *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, pp. 54-65.

CAPÍTULO 5

Jacques Derrida, «La mythologie blanche», *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972 (hay trad. cast.: «La mitolo-

gía blanca. La metáfora en el texto filosófico», *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 247-311).

Figuras retóricas

Jonathan Culler, «The Turns of Metaphor», en *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 188-209.

George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 (hay trad. cast.: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1989).

Roman Jakobson, «Two Aspects of Language...», *Language in Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, pp. 95-114.

«Cuatro tropos mayores»

Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 5-6, 58-75.

Finge estar hablando

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 249* (hay trad. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 328).

Imitaciones ficcionales

Barbara H. Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 30 (hay trad. cast.: *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993).

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, pp. 271-272, 275, 280* (hay trad. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 358-359, 364, 371).

Pound

La traducción española es de Jesús Munárriz y Jenaro Talens, en Pound, *Personae (los poemas breves)*, Madrid, Hiperión, 2000, p. 223.

CAPÍTULO 6

Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 45* (hay trad. cast.: *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983).

Aristóteles, *Poética*, caps. 6-11.

Mijail Bajtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981 (selección de cuatro artículos de *Voprosy literatury i estetiki*, Moscú, 1975). Hay dos trads. esp.: *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, y *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2.ª ed. rev., Toronto, University of Toronto Press, 1997, pp. 142-166 (hay trad. cast.: *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987).

Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1980, pp. 189-211.

Pseudoiteración

Genette, *op. cit.*, pp. 121-127.

E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt, 1927, p. 64 (hay trad. cast.: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995[4], p. 69).*

Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 11 (hay trad. cast.: *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, p. 23).

CAPÍTULO 7

J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, pp. 5, 6, 14, 54-70, 9, 22* (hay trad. cast.: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982, pp. 45-46, 47, 55-56, 95-114, 50, 63-64).

Críticos literarios

Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, Nueva York, Routledge, 1990.

Jacques Derrida, «Signature événement contexte», en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972 (hay trad. cast.: «Firma, acontecimiento, contexto», *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372; cita en p. 368).*

Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Derek Attridge, ed., Nueva York, Routledge, 1992, p. 55.

Declaración de independencia de los Estados Unidos

Jacques Derrida, «Declarations of Independence», *New Political Science*, 15, verano de 1986, pp. 7-15.

Aporía

Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 131 (hay trad. cast.: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, pp. 155-156).

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, pp. 136-141.

Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 7, 2, 231-232, 226.

CAPÍTULO 8

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1970, p. 22* (hay trad. cast.: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI).

Queer theory

Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 235-240.

Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 9.

Freud

Jean Laplanche y J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, Nueva York, Norton, 1973, pp. 205-208.

Jacques Lacan, «Le stade du miroir», en *Écrits*, París, Seuil, 1966 (hay trad. cast.: «El estadio del espejo como formador de la función del yo...», en *Escritos*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1984[10], pp. 86-93).

Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject*, Stanford, California, Stanford University Press, 1988, p. 47.

René Girard, *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965.

Eve K. Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

Necesidades de la política de emancipación

Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986, p. 103.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976 (hay trad. cast.: *Historia de la*

sexualidad. 1. La voluntad de saber, México, 1977, p. 124).*
Stuart Hall, «Cultural Identity and Cinematic Representation», *Framework*, 36, 1987, p. 70.

La diferencia interior

Barbara Johnson: «The Critical Difference: BartheS/BalZac», en *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 4.
Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 147.
Kwame Anthony Appiah, «Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory», en Jonathan Arac y Barbara Johnson, eds., *The Consequences of Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 74, 83.

Subalterno

Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

APÉNDICE

Jacques Derrida, «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences», en R. Macksey y E. Donato, eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1970, pp. 247-265 (hay trad. cast.: «Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas», en *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 269-287).
Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 5.

Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», en Mary Jacobus, ed., *Women Writing and Writing about Women*, Londres, Croom Helm, 1979, p. 25.
Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World*, Nueva York, Routledge, 1996.
Antony Easthope, *British Post-structuralism since 1968*, Nueva York, Routledge, 1988, p. XIV.
Raymond Williams, *Writing in Society*, Londres, Verso, 1984, p. 210.

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

CAPÍTULO 1

Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1982) comienza con una discusión sobre la teoría en general. [Hay trad. cast.: *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984.] Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (Londres, Methuen, 1987) es un repaso introductorio extenso y enérgico. Para Foucault, véanse los libros de Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (Nueva York, Pantheon, 1984) y Lois McNay, *Foucault: A Critical Introduction* (Nueva York, Continuum, 1994). Para Derrida, véase Culler, *On Deconstruction*, *op. cit.*, pp. 85-179 [*Sobre la deconstrucción*, *op. cit.*, pp. 79-158], y Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago, University of Chicago Press, 1993) [hay trad. cast.: *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994].

CAPÍTULO 2

Se encontrará gran variedad de afirmaciones representativas en Paul Hernadi, ed., *What is Literature* (Bloomington, Indiana University Press, 1978). Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, Indiana University Press, 1977) se opone a la concepción de la literatura como un tipo especial de lenguaje. Barbara H. Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago, University of Chicago Press, 1978) trata

las obras literarias como imitaciones ficticias de actos de habla «reales». [Hay trad. cast.: *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993]. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983, pp. 1-53), sobre la idea de la literatura en general y los estudios literarios en la Gran Bretaña del siglo XIX. [Hay trad. cast.: *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988, pp. 1-72]. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1991, pp. 1-61) ofrece un repaso útil a las concepciones tradicionales de la literatura. Véase también la entrevista a Jacques Derrida, «This Strange Institution Called Literature», en *Acts of Literature* (Derek Attridge, ed., Nueva York, Routledge, 1992, pp. 33-75).

CAPÍTULO 3

«Forum: Thirty-Two Letters on the Relation between Cultural Studies and the Literary» (*PMLA*, 112:2, marzo de 1997, pp. 257-286) muestra un espectro vívido de las perspectivas actuales. Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1991) repasa los desarrollos británicos. Tony Bennett *et al.*, eds., *Culture, Ideology, and Social Process: A Reader* (Londres, Batsford & Open University Press, 1987) es una antología de ensayos británicos clásicos para el curso de cultura popular de la Universidad Abierta. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston, Unwin, 1989) resulta una introducción accesible. Para dos antologías recientes, véanse Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1993) y Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, California, Stanford University Press, 1999). Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire* (Londres, Routledge, 1995) es una acertada historia reciente. CANON LITERARIO: Robert von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago, University of Chicago Press, 1984).

CAPÍTULO 4

Para una introducción al pensamiento y la influencia de Saussure, véase Jonathan Culler, *Saussure* (Londres, Fontana, 1976; ed. rev., Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1986). M. A. K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (Londres, Arnold, 1973), recoge ensayos relevantes para los estudios literarios. [Hay trad. cast.: *Exploraciones sobre las funciones del lenguaje*, Barcelona, Editorial Médica y Técnica, 1982]. Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford, Oxford University Press, 1996), es una valiosa introducción al lenguaje y las dimensiones lingüísticas de la literatura. William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford, Blackwell, 1984) desarrolla una narración convincente sobre los enfoques del significado literario en diferentes escuelas críticas. Nigel Fabb *et al.*, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (Nueva York, Methuen, 1987) es una recopilación de ensayos enérgicos. [Hay trad. cast.: *La lingüística de la escritura: debate entre lengua y literatura*, Madrid, Visor, 1989]. POÉTICA: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 [hay trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979]; Roland Barthes, *S/Z* (París, Seuil, 1970), análisis de un relato de Balzac que alterna poética y hermenéutica. [Hay trad. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980]. HERMENÉUTICA: Donald Marshall, «Literary Interpretation», en Joseph Gibaldi, ed., *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures* (Nueva York, *MLA*, 1992², pp. 159-182). CRÍTICA DE LA RESPUESTA DEL LECTOR: Jane Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980).

CAPÍTULO 5

RETÓRICA: Renato Barilli, *Retorica* (Milán, Isedi, 1979), es un repaso histórico a cuestiones clave. [Hay trad. inglesa, *Rhetoric*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989]. GÉNEROS LITERARIOS: Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1972) [hay trad. cast.: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978]. APÓSTROFE: Jonathan Culler, «Apostrophe», en *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 135-154). POÉTICA: Jonathan Culler, «Poetics of the Lyric», en *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 161-188) [hay trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979]. POESÍA: Se encontrará una antología de ensayos relacionados con cuestiones teóricas en Chaviva Hosek y Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1985). Véase también Jacques Derrida, «What is Poetry?» («Che cos'è la poesia?»), en Peggy Kamuf, ed., *A Derrida Reader: Between the Blinds* (Nueva York, Columbia University Press, 1991, pp. 221-246).

CAPÍTULO 6

Hay dos libros excelentes y sistemáticos sobre narratología: Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction* (Princeton, Princeton University Press, 1981) y Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2.ª ed. rev. (Toronto, University of Toronto Press, 1997) [hay trad. cast.: *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1987]. Véase igualmente Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1986); Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Londres, Methuen, 1983); Jonathan Culler, «Story and Discourse in the Analysis of Narrative», en *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 169-187), y Jonathan Culler, «Poetics of the Novel», en *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 189-238) [hay trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979]. DESEO: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling* (Oxford, Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, «Desire in Narrative», *Alice Doesn't* (Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 103-157) [hay trad. cast.: *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992]. ACTUAR COMO POLICÍAS: D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1988).

CAPÍTULO 7

Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988) incluye «Signature, Event, Context» y otros planteamientos de lo realizativo. Barbara Johnson, «Poetry and Performative Language», en *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980) es una discusión breve pero eficiente. Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1983), sobre Austin y Lacan.

CAPÍTULO 8

Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989), es un extenso repaso general. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford, Oxford University Press, 1983) sintetiza la postura psicoanalítica y semiótica sobre la formación del sujeto, con ejemplos literarios y cinematográ-

ficos. ESENCIALISMO: Diana Fuss, *Identification Papers* (Nueva York, Routledge, 1994). TEORÍA POSCOLONIAL: Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Nueva York, Routledge, 1994) y Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (Nueva York, Routledge, 1998).

APÉNDICE

Para la historia institucional de la crítica, Jonathan Culler, «Literary Criticism and the American University», en *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Oxford, Blackwell, 1988, pp. 3-40); Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago, University of Chicago Press, 1987); Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present* (Londres, Longman, 1996).

Sobre las escuelas teóricas, véase Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983), una introducción tendenciosa pero combativa de todas las «escuelas» excepto del marxismo, que Eagleton abraza. [Hay trad. cast.: *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988.] Antony Easthope, *British Post-Structuralism since 1968* (Nueva York, Routledge, 1988), una explicación inteligente de las peripecias de la «teoría» en Gran Bretaña; Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester, Manchester University Press, 1995) es un útil manual organizado por «escuelas», y Raman Selden, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VII, *From Formalism to Poststructuralism* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) cubre los grandes movimientos. Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (Londres, Methuen, 1987) es una introducción detallada y vivaz; Keith Green y Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice: A Coursebook* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1996) fusionan inteligentemente el repaso por escuelas con el enfoque por «temas».

ADDENDUM: TEORÍA LITERARIA EN ESPAÑOL

La teoría literaria cuenta ya con cierto desarrollo en español. Para un repaso crítico a las corrientes de teoría literaria hasta el primer postestructuralismo y la deconstrucción, véase José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid, Cátedra, 1987). Sobre los diversos géneros literarios pueden consultarse los libros de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia* (Cátedra, 1992), Rafael Núñez Ramos, *La poesía* (Madrid, Síntesis, 1993) y M.ª del Carmen Bobes Naves, *La novela* (Síntesis, 1993), además de la antología de Enric Sullà, *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1997. Para la retórica, el manual de Tomás Albaladejo, *Retórica* (Síntesis, 1989).

Además, la editorial madrileña Arco está publicando una serie de útiles antologías sobre temas y corrientes de teoría literaria, como por ejemplo Miguel Ángel Garrido, ed., *Teoría de los géneros literarios*, 1988; Antonio Garrido Domínguez, ed., *Teorías de la ficción literaria*, 1997; Enric Sullà, ed., *El canon literario*, 1998; José Domínguez Caparrós, ed., *Hermenéutica*, 1997; José Antonio Mayoral, ed., *Estética de la recepción*, 1987 (véase igualmente el ensayo de Luis Gómez Acosta, *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989); José Antonio Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, 1987; Manuel Asensi, ed., *Teoría literaria y deconstrucción*, 1990; Antonio Penedo y Gonzalo Pontón, eds., *Nuevo historicismo*, 1998; Neus Carbonell, María Ángeles Torras *et al.*, *Feminismos literarios*, 1999.

Nota del traductor

ÍNDICE DE TEMAS Y AUTORES

acontecimiento literario 43, 92, 96, 103-111, 118, 128-129
acto de habla 39, 94, 96, 115-119, 121-123, 127-129
adhesivos 47-48
«agencia» 60, 127, 141-143
Althusser, Louis 60, 140, 148, 154
Anderson, Benedict 50
aporía 122, 134
apóstrofe 88, 95-96
Appiah, Anthony 142-143
Argensola, L. L. de 47n.
argumento, *véase* trama
Aristóteles 87-88, 103, 111
Armstrong, Nancy 137
Austen, Jane 50, 85, 107
Austin, J. L. 115-122, 127-129
autor, relación con el texto 43, 82-86, 93-94
autorreflexividad 46-48

Bajtin, Mijail 107
Bal, Mieke 108
Barthes, Roland 58-59, 148, 149
Baroja, Pío 42
Beardsley, Monroe 83
Bécquer, G. A. 88-89
Belsey, Catherine 155
Blake, William 94
Borch-Jakobsen, Mikkel 138
Brontë, Charlotte 31
Brooks, Cleanth 146
Burns, Robert 31
Butler, Judith 124-129, 141-142, 157

canciones infantiles 97-98
canon literario 62-65, 153
Carroll, Lewis 54-55
Chomsky, Noam 77
cinematografía:
  teoría cinematográfica 80, 154
  mirada cinematográfica 80
close reading 65-67, 70, 147
competencia:
  c. lingüística 77, 102
  c. literaria 78, 79
  c. narrativa 102, 103
constatativo, *véase* enunciado
contexto 34-36, 39, 44-45, 63-64, 72-73, 82-86, 93, 98-99, 144
convenciones 37-40, 58-59, 73-80, 87, 90-91, 117-119, 125, 129, 149, 150
correlato objetivo 100
cultural studies, *véase* estudios culturales

Declaración de Independencia de los EE.UU. 120-121
deconstrucción 81, 121-123, 145, 150-152, 157
deícticos 43
Derrida, Jacques 20-25, 88-89, 119-121, 154
  sobre la deconstrucción 150-152
deseo 19, 25, 60-62, 95, 103, 111-113, 132, 137-138, 141-143
Diego, Gerardo 88
Dollimore, Jonathan 155
Dostoievski 54, 68

Eagleton, Terry 52
Easthope, Antony 154
Edipo, complejo de 81, 137
Eichenbaum, Boris 146
ejemplaridad 49-50, 134-136
Eliot, George 65
Eliot, T. S. 100
Empson, William 146
enunciados constatativos y realizativos 115-129
enunciado oído por casualidad 93
épica 90-92
epistemofilia 111
escritura 13-15, 16, 20-26, 32, 49-51, 54, 90, 150, 155-157
escuelas de crítica 7, 81-82, 145-157
esencialismo 139
espejo, estadio del 27, 138, 140
estructuralismo 58, 148-150
estudios culturales 57-70, 115, 124, 140, 148-149, 154
estudios literarios 11, 13, 57-70, 77-78, 80, 115, 124, 131, 133, 146, 148, 153, 154

falacia intencional 83
feminista, teoría 80, 81, 106, 124-129, 132, 140, 145, 150, 152-153, 157
fenomenología 147
ficción 24, 43-45, 50, 53, 93-94, 102, 113, 129
Flaubert, Gustave (*Madame Bovary*) 47, 133
focalización 108-111, 112
formalismo ruso 99, 146
Forster, E. M. 112
Foucault, Michel 15-20, 24-25, 27, 132, 136-137, 140, 148, 149, 154, 155
Franklin, Aretha 25-26, 124-125, 134
Freud, Sigmund 29-30, 137, 153
Frost, Robert 34, 48, 71-73, 92-94, 121-122
Frye, Northrop 96-98
función poética 42

García Lorca, Federico 43, 93
gay y lesbiana, estudios 19, 81, 124, 140, 152, 157
género sexual 14n., 19, 124-126, 132, 133, 140-142, 145
Genette, Gérard 108-109, 110n., 148
géneros literarios 40, 63-64, 78, 90-92, 96-97, 119
ginocrítica 152
Girard, René 138
Gramsci, Antonio 66n.
Greenblatt, Stephen 155

habla 20-22, 38, 76-77
Hall, Stuart 140
hegemonía 66, 156
hermenéutica 77-79, 81-82, 85-86, 153
Hernández, Miguel 40-41, 93, 97
historias, *véase* narración, trama
histórico, explicación histórica 30, 101-102
Hoggart, Richard 59
homosexual, invención del 17, 124, 126
horizonte de expectativas 80, 148
Husserl, Edmund 147

identificación 51-53, 113, 131-143
identidad 7, 16-17, 19, 25-26, 58, 61, 69, 73, 95, 112, 115, 124, 127, 131-143, 152, 153, 156-157
ideología 52, 76, 135, 154, 155
Imperio Británico 49-52
interpelación 60, 126
interpretación 21, 24, 36, 43-45, 61, 65-67, 70-86, 98-100, 148, 153
intertextualidad 46-48, 62, 99
ironía 90, 146
Iser, Wolfgang 147

Jacobus, Mary 153
Jakobson, Roman 42, 89-90, 146, 148
James, Henry 108, 110n.
Jauss, Hans Robert 148
Johnson, Barbara 152
Jonson, Ben 44, 63
Joyce, James 54, 117

Kant, Immanuel 45-46
Kermode, Frank 102

La Rochefoucauld 117
Lacan, Jacques 27, 138, 148, 149, 153, 154
La Regenta 134-135
lectura atenta, *véase* «close reading»
lenguaje:
  l. en primer plano 40-41, 42, 97, 146
  naturaleza del l. 73-75, 119-123
  l. y pensamiento 75-76
Lévi-Strauss, Claude 148
lingüística 26, 41-43, 73-79, 102, 117-118, 121-123, 131-132, 148
literariedad 29-31, 40-41, 42, 48, 55, 146
literatura 29-55, 71-113, 117-119, 133-136
  atención despertada por 34-36, 39-43, 48, 52, 71, 76, 97-98
  función ética 51-54, 133-137
  l. como acto de habla 117-119, 127-129
  l. y universalidad 49-51, 61, 65, 134-135
lírica 87-100, 101
lucha profesional 58-59

malas hierbas 33-34
Man, Paul de 113
«maricón» 124, 127
marxismo 59-60, 81, 132, 140, 148, 150, 153, 154
materialismo cultural 155
metáfora 30, 46-47, 88-90
metonimia 90, 122
Mill, John Stuart 93
Miller, J. Hillis 147
Milton 54
minoría:
  discurso de las minorías 156-157
  literaturas minoritarias 61, 63-65, 156-157
  individuo moderno 137
Moliner, María 20-21
Montrose, Louis 155
Morrison, Toni 85

narratario 106
narración:
  lógica de la n. 30, 102
  teoría de la n. 100, 101-113
narratología 100, 101-113
narradores 43-44, 50, 53, 91, 93, 101, 104-110
natural, crítica de lo 15-18, 24, 26, 58-59, 74-76, 124-125, 134, 140
New Criticism, nueva crítica 65, 81, 99, 146-147
novela 19, 27, 29, 39, 41-47, 50-53, 79-78, 85, 90-92, 100, 101-113, 117, 128, 133-138, 146
  n. como policía 112
nuevo historicismo 81, 145, 155

objeto estético 45-46, 51
Odisea 133
onomatopeya 74

personificación 88, 95-96
Peirce, Charles Sanders 149
«Pin Pineja» 97-98
Platón 53, 87
poema, idea de 34-36, 46-47, 90-92
poesía 87-100, 101

Poética 77-79, 82, 86-100, 102, 149
políticamente correcto 64
poscolonial:
teoría p. 81, 85, 140-143, 145, 155-156
postestructuralismo 24, 99, 149-154
Poulet, Georges 147
Pound, Ezra 99-100
poder/saber 18-19
principio de cooperación hiperprotegido 37-39, 79
pseudoiteración 109
psicoanálisis 81, 132, 137-140, 145, 148, 150, 152-154
punto de vista 104, 106, 108-111
publicidad 34, 42

Queer theory 124-127, 132, 145, 157
Quine, W. O. 35-36

Ransom, John Crowe 146
realizativo, *véase* enunciado
recepción, estética de la 79-80, 148
referencia 43-45
responsabilidad, *véase* «agencia»
respuesta del lector, crítica de la 79-80, 147
retórica, figuras retóricas 30, 32, 87-100, 113, 122
Richards, I. A. 146
Richardson, Samuel 106
rima 33, 34, 40-41, 97-98
ritmo 40-41, 71-72, 92, 97-98, 103, 111
Robbe-Grillet, Alain 106
Rorty, Richard 13
Rose, Jacqueline 153
Rousseau, Jean-Jacques 20-25
Rushdie, Salman 53

Sade, Marqués de 53
Said, Edward 85, 156
Sapir-Whorf, hipótesis de 75
Saussure, Ferdinand de 73-75, 76-77, 148, 149
Screen (revista) 154
Sedgwick, Eve K. 138, 157
semiótica 149
sentido común, crítica del 7, 14-15, 20, 23, 26, 75
sexo 15-19, 25-27, 65, 75, 81, 124-127, 133, 136, 145, 157
Shakespeare, William:
Hamlet 44-45, 49-50, 80-82, 134-135
soneto 46-47, 118-119
Shelley, Percy Bysshe 94-96
Shklovski, Victor 146
Showalter, Elaine 80, 152
significado 14-15, 21-24, 36, 39, 47-48, 54-55, 59, 61, 67, 71-86, 88-90, 92, 96-100, 103, 113, 115, 117-119, 124-127, 140-142, 144, 148-149, 150-152, 155
signos 20-24, 73-75, 149
síntoma, interpretación sintomática 65-67, 70, 86
Silverman, Kaja 153
Sinfield, Alan 155
Spivak, Gayatri 27
Staël, Madame de 32-33
Stallybrass, Peter 155
Stowe, H. B. 53
sujeto 26-27, 49-53, 57, 60, 92, 122, 124-129, 131-143, 150, 153-157
sujeto, posición del 60-61, 131, 140-143
sublime 95
suplemento 20-25
sinécdoque 90

teatro 90-92
teleseries policíacas 66-67
teoría:
naturaleza de la teoría 7, 11-28, 57-58, 144
como apelativo abreviado 13

textos expositivos narrativos 38, 111
trabalenguas 42
trama 30, 78, 102-105, 107, 133
transferencia 153
tropos 88-90
cuatro t. mayores 90
Twain, Mark 65, 69

Universidad Abierta 66

Verlaine, Paul 76

White, Hayden 90
Whorf, Benjamin Lee 75
Williams, Raymond 59, 155
Wimsatt, W. K. 83, 146
Wordsworth, William 63, 89

yo 20-21, 26, 131-144

ÍNDICE

Prefacio 7
Agradecimientos 9

1. ¿Qué es la teoría? 11
2. ¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea? . 29
3. La literatura y los estudios culturales 57
4. Lenguaje, significado e interpretación 71
5. Retórica, poética y poesía 87
6. La narración 101
7. El lenguaje realizativo 115
8. Identidad, identificación y sujeto 131

Apéndice: Escuelas y movimientos teóricos 145
Notas bibliográficas 159
Lecturas complementarias 171
Addendum: Teoría literaria en español 177
Índice de temas y autores 179